

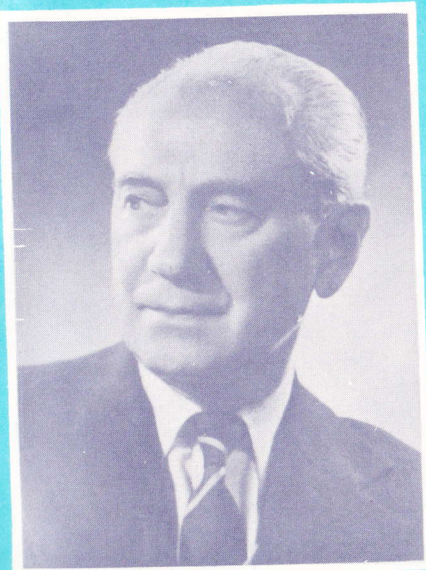
Liviu Rusu

ESEU DESPRE CREAȚIA ARTISTICĂ

biblioteca de estetică



Editura Științifică și Enciclopedică



Născut la 1901 la Sărmaș (Mureș), Liviu Rusu face parte din generația marilor cărturari raționaliști care au asigurat culturii și spiritualității românești interbelice consistența ideatică, ținută științifică elevată și deschidere spre universalitate: Tudor Vianu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, B. Fundoianu, Mircea Eliade, Emil Cioran și C-tin Noica. Inițial psiholog ca formație, luîndu-și licența la Universitatea din Cluj cu o teză despre *Selecția copiilor dotați* (1928), Liviu Rusu se dedică în continuare esteticii, susținîndu-și doctoratul la Paris sub îndrumarea lui Charles Lalo cu lucrarea: *Essai sur la creation artistique* (1935) publicată imediat de cea mai prestigioasă editură a vremii (Alcan). Rămas pînă astăzi un studiu de referință în domeniul cercetării mecanismelor creației artistice, el a fost remarcat și întîmpinat în epocă prin numeroase recenzii favorabile atît în țară cît și peste hotare. Lucrările pe care le-a publicat în anii următori ca și ideile avansate în bogata sa activitate profesorală la Universitatea din Cluj, l-au situat, alături de Tudor Vianu, printre foarte puținii autori de sisteme din estetica românească și ca atare drept unul dintre cei mai însemnați reprezentanți ai ei.

Biblioteca
de
estetică

Colecție îngrijită de
dr. VICTOR ERNEST MAȘEK

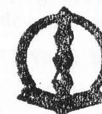
LIVIU RUSU

ESEU DESPRE CREAȚIA ARTISTICĂ

Contribuție la o estetică dinamică

Studiu introductiv
MARIAN PAPAHAGI

Traducere din limba franceză:
CRISTINA RUSU



EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ
București 1989

Coperta și supracoperta:
PETRE HAGIU

ISBN 973—29—0003—2

STUDIU INTRODUCTIV

1. Într-o consemnare din 1936, Petru Comarnescu semnala cu entuziasm îndreptarea generației sale spre lucrul „temeinic" și apariția unor cărți scrise „sub priveghiul culturii universale", între care amintea *Cartea amăgirilor* de Emil Cioran, *Limite* de Dan Botta, *Thanatos* de Ion Biberi, *Yoga* de Mircea Eliade, *Drept și viață* de V. Georgescu, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană* de Al. Dima *Essai sur la création artistique* și *Le Sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* [1]. Născut în 1901, Liviu Rusu [2] aparține, însă, mai degrabă, generației precedente, a lui Tudor Vianu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, B. Fundoianu (am luat, nu tocmai la întîmplare, cîteva nume reprezentative), născuți cu toții între 1898 și 1902. Deși publica de prin anii '20, Liviu Rusu se orientase la începuturile carierei sale universitare și științifice către psihologie, domeniu în care a dat cîteva studii de vîrf, și ajunsese la estetică mai tîrziu, ceea ce îl făcuse să pară a fi unul din reprezentanții strălucitei pleiade a lui Comarnescu, Eliade, Noica și Cioran. Nu e mai puțin adevărat că publicistica sa rămăsese cantonată în perimetrul revistelor provinciale și că în felul acesta numele lui a pătruns mai greu în conștiința celor care dădeau de fapt tonul în cultura română interbelică. Într-un fel, s-ar putea spune că Liviu Rusu a avut un mai mare ecou în străinătate cu primele sale cărți decît la noi [3]: inserția sa dificilă în peisajul literar și cultural românesc, agravată de lipsa de la catedră și din presă, durată mai mult de un deceniu și, apoi, de spiritul său polemic, a împiedicat multă vreme să se vadă în Liviu Rusu ceea ce el a fost de fapt, și anume, alături de Tudor Vianu, unul din foarte puținii autori de sisteme din estetica noastră și, deci, unul din cei mai însemnați reprezentanți ai ei. Publicarea, pentru prima dată în traducere, a cărții care l-a consacrat face de aceea necesară o reparcurgere a întregii sale evoluții. Liviu Rusu s-a străduit toată viața să dea coe-

renţă gîndirii sale: e un proces ce trebuie pus în evidenţă cu toate implicaţiile şi, eventual, contradicţiile sale.

Întreaga concepţie estetică şi comparatistă a lui Liviu Rusu se formulează la intersecţia unor opoziţii ireductibile. Caracterul „dinamic" revendicat de autor pentru estetica sa (articulată în trei momente esenţiale: *Essai sur la création artistique*, 1935, ed. II, 1972; *Estetica poeziei lirice*, 1937, ed. II, 1944; *Logica frumosului*, 1946, ed. II, 1968 şi completată prin *Postfaţa* la a doua ediţie din *Essai*..., precum şi prin unele capitole din volumul de eseuri *De la Eminescu la Lucian Blaga*, 1981) nu rezidă numai în atenţia dată procesului creator ci şi în chipul cum proiectează esteticianul consideraţiile, născute din descrierea lui, asupra contemplării estetice (relegate, pentru început, într-un con de umbră, totuşi) sau a tipologiilor cu care lucrează, raportate întîi la creatori şi extinse apoi, odată cu lucrarea din 1946, la înseşi clasele de încadrare a „frumosului", redescoperit ca obiect esenţial al esteticii (luată ca disciplină filosofică). Ajuns la problemele creaţiei artistice dinspre domeniul psihologiei aplicate, Liviu Rusu încearcă, de la început, să identifice felul cum s-ar putea ancora estetica pe un sol ştiinţific ferm. Modelul acestei aspiraţii era oferit esteticianului de Max Dessoir: în *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* acesta reacţiona împotriva fascinantelor formule — acele „alles erklärende Formeln" — prin care înţelegeau esteticienii să-şi afirme individualitatea sistemului. Raportîndu-se la numele cele mai semnificative ale esteticii germane de la începutul secolului (Groos, Lipps, Volkelt etc.), el respingea chiar constituirea concepţiilor lor în sisteme şi distingea un domeniu al ştiinţei generale a artei şi unul al esteticii propriu-zise. Soluţiile în faţa crizei esteticii idealiste, situată de Armando Plebe la începutul secolului [4], păreau să vină din direcţia unei fenomenologii a artei şi experienţei estetice, pe o linie inaugurată deja de Moritz Geiger şi continuată, în prelungirea — mai mult sau mai puţin relativă — a lui Husserl, de Heidegger şi de existenţialişti, pe de o parte, de Ingarden şi, mai apoi, de esteticieni ca N. Hartmann, Mikel Dufrenne etc. Nemulţumirea în faţa esteticii sistematice şi direcţia fenomenologică a esteticii nu puteau să nu întîlnească un viu consens la Liviu Rusu: totuşi nu trebuie uitat că primele sale interese în privinţa fenomenului artistic sînt de ordin pur psihologic. Încă din 1933, prezentînd opera estetică şi filosofică a lui Max Dessoir [5], el sublinia ancorarea în psihologie a esteticii sale şi înclinaţia acestuia spre „aspectele obiective ale operei de artă" ce determină „trăirea estetică", faptul că, în *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, „problema artei este tratată într-o formă cu adevărat ştiinţifică" şi că pe Max Dessoir „îl interesează esteticul ca fenomen real şi nu ca manifestare a absolutului", insistînd apoi asupra sensului de „necesitate" al trăirii estetice, asupra acelei „anschaulische Notwendigkeit" înţeleasă drept „caracteristică esenţială a esteticului". Interesul lui Liviu Rusu pentru concepţia lui Max Dessoir provine însă cu siguranţă şi din accentul pus de esteticianul german asupra imanenţei şi interiorităţii.

Dar în privinţa inerenţelor dinamice ale eului, anticiparea cea mai importantă putea fi găsită la Maine de Biran, necitat încă în *Essai sur la création artistique*, dar amintit ulterior în postfaţa la ediţia a doua a cărţii, precum şi în două comunicări incluse acum în *De la Eminescu la Lucian Blaga* [6]. În *Essai sur les fondements de la psychologie* acea încercare de determinare a unui „fait primitif de sens intime" conducea la circumscrierea sentimentului eului ca presiune a unei *vis insita*, „efort" sau „voliţiune" ce întemeiază personalismul lui Biran, dar vor constitui şi un subiect esenţial al meditaţiei lui Liviu Rusu. El va corela, într-un mod cu totul original, această imagine a unui eu activ antrenat în efortul lăuntric al unei lupte cu tendinţe de sens contrar, cu noţiunea estetică (pentru care se revendică din J. Fr. Blumenbach şi Goethe) [7] a unui *nisus formativus*. Interesul pentru o psihologie a profunzimilor eului, pentru explicaţii dînd prioritate unui factor lăuntric, îl apropie de altminteri chiar de psihanaliză (o dovedesc trimiterile din *Essai sur la création artistique*): dar trebuie vorbit mai cu seamă de valoarea euristică pe care o cîştigă pentru gîndirea sa opera unor mari psihologi francezi precum Th. Ribot şi, mai ales, Pierre Janet preocupaţi, precum se ştie, de geneza vieţii lăuntrice (cît despre citarea, la tot pasul, a lui Maine de Biran de către acesta din urmă să amintim doar cuvintele spuse de marele profesor în *L'évolution psychologique de la personnalité* privitoare la efectul pe care-l stîrnea în public acest fapt [8]). Sugestia unei asemănări a structurii psihologice a artistului cu o stare patologică, de pildă, poate să-i fi venit lui Liviu Rusu din studiul operei lui Pierre Janet [9], a cărui concepţie asupra „tensiunii" lăuntrice a putut fi găsită, cu siguranţă, foarte interesantă pentru descrierea mecanismului creaţiei, aşa cum apare în *Essai sur la création artistique*. Din direcţii felurite, deci, dinspre psihologia „personalistă" a lui Maine de Biran sau dinspre psihologia franceză modernă (Janet) [10], dinspre distincţiile lui Max Dessoir [11] sau dinspre estetica fenomenologică a lui Roman Ingarden [12] (conceptul de intenţionalitate, analiza straturilor operei de artă), dinspre psihologia configuraţiei [13] sau dinspre consideraţiile lui Henri Focillon [14] asupra vocaţiei materiale a inspiraţiei şi a apelului formal al materiei, putem identifica soluţii şi propuneri care au acţionat cu siguranţă asupra orientărilor lui Liviu Rusu. Estetica sa va căuta confirmări, puncte de vedere sau elemente de contrast într-o serie întreagă de opere şi autori: dar pentru însăşi structurarea concepţiei sale, numele amintite ni se par de primă importanţă.

2. Faţă de esteticile (de cele mai diferite orientări) care pun accentul asupra contemplării (exemplele sale sînt Lipps, Utitz şi Basch) sau a operei, Liviu Rusu înţelege să se întoarcă asupra creaţiei şi deci a creatorului. În măsura în care un demers fenomenologic se poate descrie la Liviu Rusu, revelaţia esenţei presupune, în cazul său, o realitate de ordin psihologic [15]. El pare a accepta implicit perfecta compatibilitate dintre o estetică a creaţiei şi a creatorului şi una a obiectului estetic şi a contemplaţiei, deşi ea n-a fost văzută întotdeauna ca relaţia pacifică şi firească: ba chiar, din expunerea de motive a unui estetician de orientare fenomenologică şi antipsihologică precum Mikel Dufrenne, rezultă chiar imaginea unei disjuncţii destul de mari [16]. Apelul husserlian al unei întoarceri spre obiect trebuie perceput, în interpretarea esteticii lui Liviu Rusu, într-un sens mai larg: „obiectul" său este existenţa umană însăşi, mediată de eul creator aflat în solidaritate profundă cu ea, este opera însăşi, aşa cum ne avertizează autorul în mai multe rînduri, dar numai întru cît ea este produsul unei activităţi creatoare.

Ne izbim chiar de la început de unul din momentele unde gîndirea estetică a lui Liviu Rusu va cunoaşte ulterior inflexiuni şi reorientări (pînă la un asemenea punct, încît, sub acest unghi, *Logica frumosului* apare ca o dezicere netă faţă de poziţia din *Essai sur la création artistique*). Esteticile contemplaţiei şi ale obiectului îi apar esteticianului român minate de riscul de a considera frumosul ca problemă principală a sensului artei: această viziune fruitivă are, în plus, între alte consecinţe neplăcute, pe aceea de a include în sfera esteticului şi obiecte neartistice (e vorba, cum se poate vedea uşor, de celebra dispută asupra „frumosului natural"). Doar atitudinea creatoare poate decide, în viziunea lui, asupra „esteticităţii": esteticul şi artisticul se suprapun, deci, pentru Liviu Rusu, care îl urmează aici pe Charles Lalo, însuşindu-şi nu numai opinia acestuia asupra heterogeneităţii dintre frumosul artistic şi cel natural, dar şi convingerile sale asupra „tehnicii" ca element caracteristic al artei [17]. Între obiectele naturii şi acelea ale artei există o distincţie substanţială: primele sînt date, celelalte sînt create de artişti prin prelucrarea unei materii, aşa încît: „L'essence de l'art ne peut être expliquée justement que par cette différence et non par les aspects communs" [18]. Prin această distincţie foarte hotărîtă (la care va renunţa ulterior) Liviu Rusu înţelegea să se opună concepţiei kantiene a „plăcerii dezinteresate" şi esteticilor post-kantiene ale contemplaţiei şi să substituie unei cercetări de „suprafaţă" una de „adîncime", a profunzimilor eului creator. La răscrucea primeia dintre opoziţiile categorice cu care lucrează esteticianul se situează deci postularea unei estetici a creaţiei şi identificarea problemei fundamentale a acestei discipline în studiul eului creator. Deşi interesul pentru operă ca formă nu este

neglijabil la autorul *Eseului asupra creaţiei artistice*, cînd vorbeşte de creaţie el are în vedere întotdeauna un proces şi această imagine, în care se articulează a doua dintre opoziţiile sale fundamentale (static/dinamic) este şi cea care domină de-a lungul întregii deveniri a gîndirii sale, astfel că şi în 1972, cu prilejul Congresului Internaţional de Estetică de la Bucureşti, Liviu Rusu putea să definească obiectul prioritar al disciplinei sale în analiza creaţiei şi a eului creator: „Estetica, avînd pe primul plan al preocupărilor problemele artei, este evident că artistul, în calitatea lui de *creator* al artei trebuie să formeze o preocupare esenţială a cercetării estetice, ceea ce impune analiza procesului dialectic al creaţiei" [19]. Această consecvenţă descrie de fapt linia magistrală a originalităţii esteticianului român. Într-o epocă în care accentul asupra artistului, cînd n-a căzut în execratul biografism respins cu atîta vehemenţă în secolul nostru, a presupus mai totdeauna apropierea de psihanaliză şi în care accentul asupra operei a semnificat, pe fondul tuturor concepţiilor formaliste şi structuraliste ce au modelat estetica şi critica modernă, o analiză a ei în independenţă absolută de „creator" [20], Liviu Rusu a înţeles să construiască o estetică a subiectului creator în egală măsură distanţată de biografismul pozitivist şi de psihanaliză, corelată cu o estetică a formei la simetrică distanţă de subiectivismul hedonist sau idealist al esteticilor „contemplaţiei" dar şi de analitismul „static" al celor formaliste. Dialectica opoziţiilor „profund/superficial" — „static/dinamic" dă deci coordonatele poziţiei esteticii lui Liviu Rusu în contextul filosofiei moderne a artei: o poziţie nu lipsită de dificultăţi, cum vom vedea, ce a presupus o serie de renunţări şi de reajustări succesive, dar consecvent menţinută de-a lungul a jumătate de veac.

Fundamentul psihologico-ştiinţific din care derivă întreaga concepţie a lui Liviu Rusu iese în evidenţă în clipa cînd geneza actului creator e identificată în viaţa psihică: iar problema ce se pune este aceea a exprimării ei. O stare interioară de suferinţă este, de pildă, cea care determină cel mai adesea expresia la fiinţele inferioare. Oricît ar putea să pară de ciudat, arta nu se naşte, din punctul de vedere al esteticianului, în contact cu activitatea practică a omului ci oarecum împotriva ei: la originea ei, în măsura în care este ea însăşi o expresie se găseşte tot un dezechilibru profund. Ipoteza extrem de atrăgătoare şi de ingenioasă a esteticianului — sprijinită de numeroase exemple — este aceea că ea apare ca o tendinţă de frînare şi armonizare a dezechilibrului (ea nu este deci o expresie directă sau simbolică de felul celei vizate de psihanaliză ci este rezultatul unei inhibări a unor pulsiuni oarbe). Se configurează astfel a treia opoziţie fundamentală a esteticianului: aceea care vede constituindu-se expresia artistică drept „cosmos" ce organizează, canalizează şi echilibrează impulsurile mai mult sau mai puţin violente ale unui „haos" originar [21].

Descrierea creației a apelat mai totdeauna la imaginea intuitivă a unui proces mergînd dinspre interioritate spre exterioritate. Pentru Liviu Rusu este vorba de o mișcare în sens opus; de o concentrare asupra interiorității ce se opune impulsiunilor primitive, instinctuale ce răbufnesc din adîncuri. „La création artistique — spune el — est donc dûe à une tendence contraire à celles qui tendent vers le monde exterieur." [22] Esteticianul citează părerea lui E. Bleuler [23] (din studiile sale asupra schizofreniei) conform căreia capacitatea de concentrare în sine, de „autism", apare numai la inteligențele superioare. Arta este deci pentru Liviu Rusu expresie, dar nu expresia directă a unei interiorități al cărei haos prim l-ar „sublima" (el se opune, de altminteri, ideii unei „origini sexuale" a artei) ci, dimpotrivă, rezultatul exprimat al unei tendințe de conținere și captare în formă a acelor izbucniri oarbe. Ea este un conflict cu natura primitivă și nu o prelungire a ei fără soluție de continuitate. Efortul depus de artist pentru a compensa mișcarea anarhică a fondului obscur nu poate fi de natură simplu biologică (precum, de pildă, în cazul instinctului de conservare sau reproducere) ci de natură creatoare. Pe de altă parte, cele două tensiuni de semn contrar se cuplează într-unul și același moment, nu apar într-o succesiune ce ar marca o devenire: nu *devii* creator, ci *ești* creator și efortul de creație e concomitent cu dezechilibrul pe care trebuie să-l tempereze și canalizeze artistic.

Merită să surprindem paradoxul și unirea de contrarii conținute de această succesivă descriere. Pentru Liviu Rusu modelul artistului pare a fi încă acela, romantic, al unei ființe demonice purtînd sigiliul definitiv al unei fatalități ce-l destină creației; în același timp, însă, produsul artistic apare, dimpotrivă, ca o manifestare a unei armonii (deși el va purta imprimate urmele devastatoare ale tensiunilor de semn contrar ce i-au dat naștere). Acest model încadrează *Eseul asupra creației artistice* între esteticile geniului. S-ar putea căuta originea lui în gîndirea lui Liviu Rusu: însă drept orice paranteză pedantă să menționăm un singur nume, cel al lui Goethe, despre care, de altminteri, esteticianul român a scris înainte de *Essai*... (broșura *Goethe*, 1932, ce aduna cinci conferințe dedicate nu operei literare a marelui poet german, ci „Omului" sau „supraomului" ce a fost [24]). Am putea aminti, astfel, în loc de orice explicație, cuvintele lui Goethe [25] despre productivitatea artistului, demonismul geniului și despre forța creatoare, despre entelehia superioară a naturilor geniale. Liviu Rusu găsește în sprijin cuvintele lui Baudelaire sau Valéry, dar adevăratul său model rămîne autorul lui *Faust* (unul din exemplele tipului „demoniac-echilibrat" din ultima secțiune a *Eseului*).

Procesul creației artistice implică, în descrierea esteticianului român, patru faze: cea dintîi este cea inconștientă sau pregătitoare, a doua e dată de inspirație, a treia de elaborare și a patra de execuție. În analiza celei dintîi Liviu Rusu e călăuzit, așa cum aminteam, de

cercetările lui Pierre Janet, căruia i se recunoaște întîietatea asupra lui Freud în privința studiului inconștientului [26]. Inconștientul este alcătuit din ansamblul proceselor și fenomenelor ce au loc în afara conștiinței. Se cuvine subliniată continuitatea proceselor inconștiente și conștiente în creația artistică. Declanșarea procesului creator nu are loc, deci, ca urmare a unei manifestări volitive conștient dirijate, deși „voința de artă" [27] ocupă, cum vom constata îndată, un rol important: ea are loc înainte, în zona acelui „inconștient înnăscut" [28], în stratul cel mai profund al eului, „sursa primordială a proceselor psihice". Cu alte cuvinte, potențialul natural, genetic, al omului este acela care decide în privința naturii creatoare: nu vreo opțiune deliberată cît urmarea unei profunde predestinări. „C'est dans l'ombre impénétrable de l'inconscient que s'élaborent la force créatrice et le contenu des créations. C'est là un monde mystérieux qu'on ne peut que soupçonner et interpréter d'après ses manifestations" [29]. Este important să accentuăm asupra acestui moment irațional al declanșării procesului creator pentru a măsura arcul parcurs de gîndirea lui Liviu Rusu din această etapă a structurării esteticii sale și pînă la cristalizările din *Logica frumosului* unde, printr-o aparentă negare de sine, se va vorbi predominant despre „raționalitatea" lumii frumosului și despre o normativitate a creației. Contradicția e specioasă, deși esteticianul a trebuit să-și nuanțeze punctele de vedere pentru a introduce în modelul descriptiv adoptat un factor diametral opus iraționalității: anticipînd puțin, să spunem că el va găsi în pulsiunea lăuntrică din „substratul primordial" o tendință spre raționalitate. În *Essai*... el vorbește numai de o „volonté vers la conscience" a fondului inconștient și situează (după Bleuler) în sufletul omenesc o „ambitendință", un cuplu de forțe de sens contrar, exocentrice și endocentrice, centrifuge și centripete, ce angajează conflictul creator. Artistul e caracterizat în gradul cel mai înalt de posibilitatea de întoarcere asupra eului originar; lumea sa proprie se constituie prin acțiunea forței centripete de retur asupra eului, opusă forței centrifuge ce tinde spre o primă expresivitate, indiferentă estetic. Direcția efortului creator e dată deci de o a patra pereche de termeni contrari: opoziția dintre „interior" și „exterior" este aceea care decide în privința esteticității sau, dimpotrivă, asupra indiferenței estetice a expresiei. Prin conflictul său creator eul se afirmă și își regăsește mereu o nouă unitate, care îl consolidează: altfel spus, spiritualizarea sufletului se obține cu prețul unei adînci neliniști, „plonjînd în sine, omul triumfă asupra naturii sale primitive". Plecînd de la conceptul kierkegaardian de „angoasă", Liviu Rusu regăsește deci un mod de reafirmare a eului artistic ca loc al tensiunilor, al căror conflict duce la perfecționarea lăuntrică. Artistul nu-și poate capta confuzia lăuntrică decît printr-o „formă vie", născută ea însăși dintr-o constrîngere ce-l

eliberează de presiunea insuportabilă a inconştientului său. Forma sub care acesta este prins devine expresia echilibrului regăsit. Planul euristic e reprezentat şi de această dată de psihologie sau, mai exact, de psihopatologie, în prelungirea imaginii „nebuniei" artistului, retranscrisă ştiinţific în psihologia modernă. Urmîndu-l din nou pe Pierre Janet în subtilele sale comentarii asupra raportului dintre sănătate şi boală, însuşindu-şi consideraţiile lui Jaspers cu privire la relaţia dintre boală şi productivitatea artistică, Liviu Rusu formulează o nouă pereche dialectică pe coordonatele căreia descrie procesul creator: aceea a „dezechilibrului" şi „echilibrului", traducînd declanşarea pulsiunii lăuntrice şi captarea ei în formă artistică. Dezechilibrul, asimilabil sau, în orice caz, situabil în proximitatea stării patologice, declanşează procesul creator, a cărui împlinire în operă revine la o restabilire a unui nou echilibru. Artistul doar este acela care reuşeşte să înfrîneze, prin ordine, conflictele sale lăuntrice, datorită unei capacităţi de efort ce-l individualizează. Liviu Rusu construieşte deci, reluînd în forme proprii un „model" al artistului, conceput, în variante distincte, de-a lungul întregii istorii a culturii europene, de la Platon la romantici, un scenariu dramatic al creaţiei, iar ordinea dobîndită pe calea unei „eroice"[30] stăpîniri a propriului eu va forma obiectul unei descrieri a etapelor ulterioare ale procesului creaţiei artistice. Fondul convulsiv şi obscur al artistului străbate în conştiinţă şi această „mise en conscience" (cum o numeşte Janet) are loc prin mijlocirea unei imagini sau a unei idei: ea apare ca o „volonté vers la conscience"[31], de care am mai amintit, o formulă ce anticipează („prefigurează" ar fi spus Josef Gantner,[31] cu care Liviu Rusu îşi va descoperi mai tîrziu afinităţi profunde, şi care mărturisea a se fi folosit de lucrarea esteticianului român) acea tendinţă direcţională spre raţionalitate descrisă de autorul *Logicii frumosului*. Avem de-a face însă nu cu o tendinţă spre exterioritate, ci cu o clarificare interioară ce consolidează eul în opoziţia sa cu lumea exterioară. Conflictul creator e transpus deci din planul inconştient în cel conştient, fără a-şi epuiza tensiunea. Acest transfer poate avea loc numai pe fondul unei „dispoziţii creatoare" (termenul lui E. von Hartmann) care e o aşteptare a inspiraţiei, aceasta din urmă fiind, la rîndul ei, o clarificare interioară dobîndită cu preţul unui efort lăuntric însemnat, ce nu anulează neliniştea, ci o amplifică. În momentul său de vîrf inspiraţia ajunge la o adevărată iluminare ce ia, în conştiinţă, forma unei imagini sau a unei idei. Caracterul dinamic al creaţiei apare precum se vede în fiecare fază a ei şi, deci, şi în aceea a inspiraţiei, ce conţine „scheme dinamice, anticipatoare" (Bergson), predispoziţii formative, am putea spune, ca să preluăm termenii lui Luigi Pareyson (un ritm muzical sau o culoare) a căror origine se află în depozitul de experienţă reprezentat de inconştientul artistului. Imaginile ce traduc „punerea în conştiinţă" reelaborează în noi sinteze experienţa acumulată: ele sînt simbolurile unor noi sensuri. Este acesta punctul crucial, cristalizarea primă ce va îngădui elaborarea şi realizarea operei, spre care tinde dinamismul inerent imaginilor. În descrierea diverselor tipuri de inspiraţie Liviu Rusu se adresează din nou psihologiei, lui Th. Ribot[32] de data aceasta, de la care preia distincţia dintre o imaginaţie *intuitivă* şi una *reflectată* (termenii săi sînt imaginaţie-joc şi imaginaţie-efort, distinşi în funcţie de gradul de efort pretins şi corelaţi „depersonalizării" şi „personalizării". Dacă în ce priveşte diversele arte inspiraţia nu devine, în ciuda acestei distincţii, sursă pentru clasificări (Liviu Rusu pare a considera, asemeni lui Croce, că deosebirile dintre arte rezidă numai în mijloacele exterioare de exprimare) ea stă, în schimb, la originea faimoasei tipologii a creatorilor — sau a temperamentelor artistice[33] — reprodusă apoi într-o teorie a genurilor literare (în *Estetica poeziei lirice*) şi în aceea a „frumosului" şi a „genurilor frumosului" (care e în realitate o teorie a stilurilor şi categoriilor estetice) în *Logica frumosului*. Elaborarea artistică devine cu atît mai necesară cu cît inspiraţia e mai abundentă: şi, de fapt, Liviu Rusu vorbeşte de o elaborare inconştientă şi de o elaborare conştientă ce se alimentează reciproc. În cadrul ei apare şi opţiunea pentru un „material" anume, şi, odată cu ea, eul artistic este continuu reorganizat, pe măsură ce artistul se creează pe sine, creîndu-şi personalitatea în procesul de elaborare. Voinţa de artă, acea *Kunstwollen* a lui Alois Riegl, apare pe acest traseu, ca voinţă de cristalizare în formă înţeleasă drept unic remediu al dezechilibrului interior reprodus dinamic la toate etajele creaţiei. Creaţia este de aici încolo rezultatul unui efort voit şi coerent, îndreptat împotriva naturii primitive şi tinzînd să organizeze într-un cosmos haosul interior. Execuţia operei de artă va prelungi în fapt această voinţă printr-o transcendere a marginilor eului spre exterioritate. În felul acesta opera apare ca un analogon al sufletului, ca o obiectualizare făcută necesară de o insuportabilă presiune interioară. Am amintit o eventuală apropiere de Croce: ea e posibilă atîta vreme cît creaţia e descrisă ca fenomen lăuntric. Din clipa cînd el se exteriorizează, diferenţele se înmulţesc subtanţial. Liviu Rusu nu ne-a prevenit pînă aici decît în formă indirectă asupra relaţiei dintre spiritualitate, pe de o parte, şi materie şi formă pe de alta. El refuză să vadă în exteriorizarea procesului creator o simplă extrinsecare fizică, aşa cum se întîmplă la Croce; acest proces se desăvîrşeşte dinamic numai odată cu forma realizată. Cristalizarea interioară are, apoi, din punctul său de vedere, o adevărată vocaţie formativă, iar problema tehnicii este fundamentală. După părerea noastră există totuşi aici o contradicţie faţă de părerea anterior exprimată, conform căreia diferenţele dintre arte au un caracter exterior (fie şi numai din punctul de vedere al inspiraţiei). Dacă lucrurile ar sta astfel, atunci vocaţia materială,

de care vorbeşte Henri Focillon *(Vie des formes)* nu mai are raţiunea să existe în chipul cum apare la esteticianul român. Pentru Liviu Rusu nu există incompatibilitate între propoziţia care spune: „L'élaboration mentale contient déjà l'impulsion à la matérialité"[34] şi aceea scrisă cu cîteva zeci de pagini mai înainte după care: „La distinction entre les arts ne réside que dans les moyens extérieurs"[35]. Dar, dacă diferenţele dintre arte rezidă numai în factori exteriori, atunci „conţinutismul" excesiv al descrierii procesului de creaţie face indiferentă, într-o anume măsură, clauza „formalistă" a „vocaţiei materiale" incluse în elaborarea mentală; dacă însă „l'attrait de la matière existe dès le début, dans les phases les plus obscures de l'inspiration, car déjà à ce moment l'artiste est si profondément ébranlé que spontanément il cherche un appui dans l'extériorisation"[36], dacă, în alte cuvinte, impulsul formativ este deja latent încă pe parcursul inspiraţiei sau al elaborării mentale, atunci diferenţele dintre arte nu mai sînt simplă chestiune de exteriorizare ci, am putea spune, ele sînt prefigurate ca direcţii formale complexe încă din faza anterioară exteriorizării, ceea ce presupune şi funcţionalizarea unui material anume în raport cu specificul unei arte anume. Adevărul e că preocuparea principală a lui Liviu Rusu în această secţiune a cărţii sale priveşte anularea opoziţiilor tradiţionale dintre fond şi formă, dintre spirit şi materie în artă.

Accentul „formalist" al esteticii sale se doreşte la fel de viguros ca şi „conţinutismul" ei psihologic: el poate să spună, astfel, că „Forma materială a ideii artistice se naşte odată cu ideea însăşi, ea nu este ceva exterior care se adaugă ideii"[37] sau că „sentimentul şi ideea nu iau o valoare estetică decît prin lupta cu materia în care se realizează"[38], sau că forma concretă a operei de artă este o obiectualizare a spiritualităţii artistice, a artistului însuşi, ea „dezvoltînd" o imagine şi nefiind o simplă materie ce a suportat amprenta unei imagini ci o „entelehie", „c'est à dire que par le processus créateur de l'artiste, elle se développe d'une matière amorphe, ainsi que, par le même processus, la spiritualité de l'artiste se développe de l'état chaotique"[39].

Dar ni se pare mult mai interesant decît să dezvoltăm o (eventuală) contradicţie latentă a esteticii lui Liviu Rusu, să revenim asupra acelei înclinaţii pentru paradox ce se regăseşte în dialectica gîndirii sale. Dacă artistul apărea ca o structură „romantică" (folosim, fireşte, adjectivul într-un sens tipologic conveţional), opera e descrisă, în schimb, cu atributele clasicităţii (ordine, precizie, claritate, armonie). „De tous les temps, les créateurs qui avaient quelque chose à dire ont cultivé la forme claire et précise, non pour elle-même, bian entendu, mais parce que leur désordre profond n'avait pas d'autre moyen de se maîtriser."[40]. Liviu Rusu s-a arătat mereu departe de opacitatea de gust şi înţelegere de care au dat dovadă uneori esteticienii şi între ei cel mai ilustru, Kant însuşi. El a demonstrat, dimpotrivă, o amplitudine a gustului invidiabilă, mergînd, în literatură, de la poezia populară *(Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine, Viziunea lumii în poezia noastră populară)* la lirica modernă, luată ca exemplu în atîtea rînduri, în *Estetica poeziei lirice,* sau de la poezia de limpede clasicitate a lui Goethe la lirica lui Baudelaire, unul din „exemplele" sale cel mai frecvent invocate, alături de Valéry sau de poeţii romantici, iar în artă de la „staticitatea" difuză a lui Rafael la „mişcarea" armonică a tabloului lui Watteau sau la sumbrul „demonism" al lui El Greco. Ne-am putea întreba, totuşi, care ar fi fost atitudinea esteticianului faţă de avangardă sau faţă de poezia barocă[41] sau ermetică; în orice caz o frază precum: „Le culte de la forme obscure en prétendant traduire l'inconscient, prouve trop souvent que l'artiste n'a rien à dire, ce qui signifie qu'il n'est pas artiste."[42] pune pe gînduri. Accentul intolerant pe care-l simţim aici, la un estetician a cărui largă deschidere spre modernitate e sigură şi amplu demonstrabilă, pare a fi o limitare „dogmatică", de situat în acea înclinaţie pentru paradox ce pretinde că, cu cît fondul inconştient este mai amplu tradus în planul conştiinţei, cu atît gradul de spiritualitate atins este mai mare, cu cît haosul lăuntric e mai intens, cu atît „cosmosul" operei e mai armonios şi mai deplin, cu cît dezordinea adîncurilor e mai mare şi dezechilibrul mai puternic, cu atît strădania de cuprindere în formă e mai amplă. Estetica lui Liviu Rusu încorporează, la acest punct, o „poetică"[43] şi acest fapt echivalează, în practică, cu o restrîngere a orizontului gustului (concept ce nu apare, de altminteri, nicăieri în carte, de vreme ce interesul esteticianului se lasă absorbit exclusiv de procesul creaţiei, cu o eliminare de principiu a factorului reprezentat de contemplaţie şi receptarea estetică).

În toată această secţiune a cărţii unde se discută despre materie şi formă, despre tehnică şi deprinderea artei s-ar părea că, în fine, accentul se deplasează de pe autori pe opere: să nu ne înşelăm, însă. Accentul principal cade în continuare pe autori, chiar dacă se admite, pe lîngă dependenţa cardinală a operei de autor şi o „anumită" dependenţă a autorului de propria sa operă. Sensul dat de estetician e însă mereu acela al unităţii creaţiei (în timp ce, dacă opera ar fi ocupat prim-planul atenţiei, am fi avut tratarea de mare interes, într-o viziune proprie, a acelei chestiuni care, de la Focillon la Pareyson şi la teoriile moderne ale receptării estetice şi intertextualităţii, n-a încetat să se afle în centrul atenţiei esteticienilor şi criticilor). Preocupat de autor, ca şi pînă acum, Liviu Rusu elaborează în această ultimă parte a cărţii sale o tipologie a creatorilor, întemeiată pe intensitatea gradului de efort pretins de inspiraţie şi de creaţie, pe acea disjuncţie construită în analogie cu noţiunile psihologice ale lui Ribot.

Devenită obiect comun şi „transsubiectiv" opera de artă se desprinde de autorul său pentru a-şi trăi propria viaţă. Esteticianul revine

asupra precauţiilor sale, exprimate şi anterior pe traseul volumului, conform cărora o cercetare a procesului de creaţie, ce nu are în vedere opera ca rezultat ultim, rămîne poate plină de interes psihologic, dar nu are relevanţă estetică; el insistă din nou asupra unităţii procesului creator pentru a lansa, în final, ultima chestiune importantă căreia înţelege să-i răspundă: „quel est le facteur, ou les facteurs, qui, par le processus créateur, parviennent à la surface de la conscience et permettent la compréhension de l'oeuvre d'art?“ [44]. Este deci vorba de a întreprinde o analiză a ceea ce Liviu Rusu numeşte „factorul colectiv“, înţeles însă nu ca factor social, în accepţie pur sociologică, ci mai degrabă în proximitatea noţiunii de „inconştient colectiv“ a lui Jung, a cărui concepţie e găsită „foarte fecundă în sugestii“. E semnificativă noţiunea, derivată din psihanaliza junghiană, de „factor colectiv intrasubiectiv“ ce denotă aspiraţia eului individual spre colectivitate: el este cel ce explică, spune esteticianul, atracţia exercitată de opera de artă asupra publicului său; pe această cale se evidenţiază, totodată, faptul că iniţiativa creatoare a eului nu e divergentă în raport cu ceilalţi. Dimpotrivă, prin ea se exprimă fondul comun al umanităţii (sau colectivităţii) care constituie, de fapt, „aspectul cel mai profund al vieţii psihice“. Plonjînd în propriul său eu, artistul ajunge la acel strat inconştient colectiv; mai mult chiar, factorul colectiv intrasubiectiv are aceeaşi caracteristică a unei tensiuni spre pătrunderea în planul conştiinţei, al conştiinţei colective, fireşte, a cărei manifestare în artă o constituie stilul. Stilul e deci o expresie a inconştientului colectiv, aşa cum opera era expresia mediată a inconştientului individual: sau, ca să fim mai expliciţi, fiecare manifestare individuală e marcată de o aceeaşi amprentă stilistică pentru că, sondîndu-şi propriile profunzimi, artistul ajunge la stratul unei experienţe comune, la inconştientul colectiv a cărui expresie (prin mijlocirea efortului creator) se face [45]. Pe de altă parte, sensul profund găsit de artist este acela al existenţei înseşi; prin aceasta opera afirmă o viziune a lumii, a cărei necesitate imperioasă o resimte. Această *Weltanschauung* se naşte dintr-o atitudine interioară trăită, născută la rîndul ei din eforturile de echilibru şi stăpînire a „dezechilibrului“ lăuntric, viziunea asupra lumii nu presupune concomitent şi o transpunere integrală a artistului în fiecare creaţie a sa: ea este trădată însă de fiecare operă în parte. Viziunile asupra lumii sînt clasificabile în funcţie de gradul de efort exprimat. Preluînd distincţiile lui Th. Ribot, Liviu Rusu propune acum o diviziune a „tipurilor psihice“ (cum le numeşte, revelator în *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*) [46] în două clase: una a tipului simpatic (simpatetic) şi cealaltă a tipului demoniac. Nu este vorba aici de o opoziţie de termeni (mai tîrziu, în *Logica frumosului*, simpateticul şi demoniacul vor denumi forţe de semn contrar [47]) ci de o succesiune de grade de efort. În fine, prelucrînd triada folosită de Pierre Janet pentru a clasifica, din punct de vedere psihopatologic, trei tipuri de bolnavi psihici (tipul slab, echilibrat şi puternic), Liviu Rusu retraduce diada anterioară într-o triadă, prin subdivizarea tipului demoniac în două subclase: demoniac echilibrat şi demoniac anarhic (numit ulterior demoniac expansiv). Dacă în primul caz efortul creator este abia simţit, artistul părînd că elaborează în joacă sau că primeşte inspiraţia în dar, în tipul demoniac el apare puternic şi dacă echilibrarea e reuşită de tipul demoniac echilibrat, cel anarhic nu ajunge niciodată la o deplină stăpînire prin formă a propriei sale profunzimi.

3. Tipuri de efort, de imaginaţie, de viziune asupra lumii, cele trei categorii reprezintă tot atîtea „tipuri psihice“. În această fază Rusu nu pare a se gîndi încă la o extrapolare a acestor clase. Există, totuşi, un germen al unei transferări a lor la alte domenii: aşa, de pildă, notînd înclinarea tipului simpatetic spre idealism, a celui demoniac echilibrat spre realism şi a celui demoniac anarhic spre misticism, el pare a stabili direcţii prioritare de manifestare a lor (chiar dacă nu e vorba de domenii exclusive). Cea mai semnificativă indicaţie în acest sens e dată de lucrarea imediat următoare primului *Essai...* În *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, după ce sînt recapitulate „tipurile psihice“ cunoscute, apare explicită opţiunea către unul anume: „De ces trois conceptions relatives au problème de l'existence, ici nous préoccupera celle qui est propre au « type sympathique ». La poésie populaire roumaine est un cas typique de l'attitude sympathique en face de l'existence; c'est donc de ce point de vue que la présente étude sera consacrée à l'application des principes exposés dans notre étude sur la création artistique.“. În *Essai sur la création artistique* el se interesa, de fapt, de autori şi nu de opere: dar în poezia populară nu există propriu-zis un autor în sensul în care se poate vorbi de el într-o operă cultă. Ca atare, recursul la „factorul colectiv“ (formulat în ultima secţiune din *Essai...*) va tinde să identifice un analogon al autorului operei individuale. Liviu Rusu repetă deci ceea ce ştim deja: „[...] la conception du monde, que l'individu créateur se crée, n'est pas exclusivement individuelle.“ [48]; pe de altă parte, prin intervenţia multilor „autori“ anonimi se manifestă un spirit colectiv, denotînd unitatea de manifestare a unui popor. „C'est à cause de cette unité que nous parlons, au cours de notre ouvrage, de ce « poète populaire roumain ». Ce terme englobe tous les créateurs anonymes qui ont contribué à la création de la poésie populaire roumaine. En dénomant cette poésie comme étant celle du « poète populaire » nous voulons souligner, malgré le nombre des créateurs et leur diversité, la parfaite unité et la communauté d'esprit de cette poésie.“ [49]. Acest „poet popular“ generic aparţine el însuşi tipului simpatetic.

Nu avem deci de-a face cu o extindere a unor tipologii ce vizau tipuri psihice, temperamente, la stiluri, genuri sau arte, ci cu un analogon al celor inițiale. Extrapolarea este, în schimb, evidentă în *Estetica poeziei lirice*, una din cele mai importante tratări teoretice ale genului liric, din cîte s-au scris la noi [50], ce ne va interesa aici numai pentru elementele de estetică generală și nu pentru caracterul ei „aplicativ".

Este vădită, de la bun început, orientarea fenomenologică a lucrării: „Orice operă de artă are o bază existențială. Prin existență înțelegem raportul constant dintre eu și lume, care în fondul lor adînc formează o unitate nedespărțită. Opera de artă rezultă din intenționalitatea originară a eului, care își scrutează propriile-i adîncuri, spre a le descifra sensul și spre a le exprima în forme concrete durabile." [51]. Definirea existenței ca raport între eu și lume reia definirea psihicului ca raport dintre eu și lume la Franz Brentano, pentru care unitatea nedespărțită dintre cei doi termeni e definită ca intenționalitate. În această perspectivă se situează și opera de artă ce „rezultă din intenționalitatea originară a eului, care își scrutează propriile-i adîncuri spre a le descifra sensul și a le exprima în forme concrete durabile. Prin pătrunderea în sensurile eului se dezvăluie sensul lumii și deci al întregii existențe." [52]. „Pentru aceea — spune autorul — prin analiza operei de artă, deci și a poeziei, înțelegem descifrarea sensului existențial care este la baza ei." [53]. *Estetica poeziei lirice* e, în chiar cuvintele autorului ei, o „aplicare mai largă" a principiilor expuse în *Essai sur la création artistique*. Această lărgire privește trecerea de la „tipurile" de altă dată la genurile literare, ce nu sînt „categorii arbitrar stabilite" ci, dimpotrivă, „categorii originare ale spiritualității", „*forme de viață* în care este realizat un sens existențial" [54]. După un istoric călăuzit de ideea că cele trei genuri literare „s-au ivit în mod natural, fără alt imbold decît pura inspirație poetică", ceea ce face ca ele să fie considerate, cu o expresie goetheeană „forme naturale ale poeziei" [55], și deci de faptul că încadrarea unei creații literare într-un gen anume nu e decisă de „forma exterioară" ci de „atitudinea fundamentală care o animă" [56], Liviu Rusu trece la discutarea opiniilor celor ce au întreprins o critică a realității genurilor (Croce, Vossler, Gundolf).Căutarea „esenței" genurilor literare — obiectiv corelat demersului fenomenologic al autorului — vizează identificarea „atitudinii de la baza eului originar". Liviu Rusu pleacă, substanțial, de la două din propriile sale concluzii: cea dintîi privește specificitatea atitudinii față de existență, ce întemeiază opera de artă, instituindu-i autonomia, iar cea de-a doua privește cele trei „tipuri de viziune asupra lumii și a vieții": cel simpatetic, demoniac-echilibrat și demoniac-anarhic. Ele apar ca direcții majore, esteticianul prezentîndu-le deci într-o anumită aură de relativitate: „Prin acestea înțelegem, bineînțeles, atitudini cu totul abstracte de orice element accidental, atitudini

pure și originare ale spiritului, care pot îmbrăca tot atîtea forme particulare, cîte opere de artă există. În orice caz în fiecare operă de artă se regăsește, sensibilizat și particularizat, unul din aceste sensuri spirituale, sau o formă intermediară a lor." [57]. În acest punct se deschide, credem, aspectul cel mai problematic al considerațiilor lui Liviu Rusu. Am văzut că în *Essai sur la création artistique* autorul delimitează, de fapt, așa cum o spune și în *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* și cum a rezultat, sperăm, și din prezentarea noastră, „tipuri psihice". Echivocul ce plana însă în *Essai...*, produs de faptul că, analizînd o tipologie în mod esențial psihologică, esteticianul credea, afirmînd-o, dar nu și argumentînd-o în detaliu prin analize de opere (și nu numai prin reproducerea unor păreri ale autorilor despre propriul lor proces creator [58]) că face referință la opere, duce acum la o serie de concluzii ce modifică viziunea inițială. „În lucrarea asupra creației artistice am avut în vedere, pentru moment — spune Liviu Rusu — numai viziunea asupra lumii care se manifestă într-o operă de artă izolată. Continuînd însă firul ideilor expuse acolo, constatăm că din același germene inițial se diferențiază și diferitele genuri literare. Prin urmare se ivește o legătură strînsă între anumite genuri literare și anumite viziuni asupra lumii sau, în cazul că viziunea asupra lumii nu se cristalizează destul de temeinic, în orice caz aceleași atitudini *originare* le găsim atît la baza genurilor literare cît și la cea a viziunilor asupra lumii." [59]. Să observăm, totuși, că atunci cînd vorbea de „viziuni asupra lumii" sau de „atitudini", autorul vorbea, în ultimă instanță, de atitudini ale eului și nu de instanțe generale, oricît de mult ar fi atins ele, în planul originar, un „factor colectiv", căci altminteri tipologiile respective ar fi putut fi concepute ca niște stiluri. Liviu Rusu reamintește pe scurt cele trei tipuri, în termenii cunoscuți: și, conștient de faptul că modelul său mental a fost în permanență acela al unor artiști (dovadă că exemplificările sale finale nu se făceau cu opere, ci cu autori), se „autocritică" pentru a spune, acum, pe baza aceleiași identități prea ușor acceptate între opere și creatori că el are în primul rînd în vedere operele: „Acestea sînt cele trei atitudini în fața existenței, care se desprind din analiza procesului creator. Din felul cum le-am expus ar reieși că ele rezultă numai din analiza artistului creator ca atare. Accentuăm însă că atunci cînd vorbim despre aceste tipuri, nu ne gîndim numai la trei tipuri de personalități creatoare, ci *în primul rînd* la trei categorii de opere de artă, care prin modul constituției lor formale, prin felul cum sînt închegate, ne revelează una din atitudinile specifice amintite și deci un anume sens al existenței. // În lucrarea de față tipologia la care am ajuns prin analiza procesului creator își găsește o nouă verificare. Vom vedea că cele trei genuri literare: liric, epic și dramatic, reprezintă aceleași trei mari atitudini față de existență prin care am caracterizat tipurile de

creatori"[60]. Se produce aici o analogie pe care o găsim forţată şi în vederea căreia esteticianul neagă implicit afirmaţii anterioare. Modelul său era următorul (simplificăm, desigur): un „haos" lăuntric tinde să răzbată spre conştiinţă; eul întreprinde un efort de semn contrar, centripet, „egocentric", pentru a obţine şi echilibra dezechilibrul declanşat în inconştient. În toate cele trei tipuri „psihice", binecunoscute acum, înregistram aceeaşi direcţie spre interior, „autistă", iar ceea ce diferea era nivelul de efort cerut, determinat de vehemenţa mai mică sau mai mare a conflictului originar. Or, iată ce spune acum Liviu Rusu: „În timp ce tipul simpatetic se concentrează spre interior, cele două tipuri demoniace depăşesc limitele subiective ale eului şi se revarsă spre lumea exterioară. E foarte interesant faptul că aceeaşi deosebire o găsim şi între poezia lirică pe de o parte şi poezia epică şi cea dramatică pe de altă parte. Se ştie că din toate genurile poetice, cel liric se concentrează mai mult asupra interiorului, în timp ce epica şi drama fac incursiuni vaste în lumea externă"[61]. Să notăm întîi că nicăieri în descrierea celor trei tipuri, aşa cum e făcută în *Essai...*, nu apare o astfel de disociere între ele, referitoare la raportul dintre exterior şi interior: în toate cazurile avem de-a face cu o intenţionalitate precisă, una şi aceeaşi, ceea ce echivalează cu o direcţie spre eul adînc. Pe de altă parte, în toate cazurile se defineau „viziuni asupra *lumii*", deci, dacă putem spune astfel, raportări, de entitate diferită, la „exterior". (Nu vrem să mai spunem nimic despre ceea ce putem constata şi pe cale intuitivă cu privire la concentrarea spre „interior" şi nu spre „exterior" a dramei!)[62]. Distincţia actuală este o simplă anticipare a unei deosebiri ce constituie un loc comun în diferenţierea consacrată dintre genurile literare, ceea ce face din translaţia analogică de aici un caz evident de *petitio principii*. Criteriul „exteriorului" introdus acum este o adaptare menită să faciliteze analogia. Dificultăţile nu întîrzie să apară: conform actualei identităţi ar însemna că, în general, autorii dramatici se încadrează în tipul demoniac anarhic, în timp ce poeţii epici îşi găsesc locul printre demoniacii echilibraţi iar cei lirici printre simpatetici. Dar în *Essai...* tipul demoniac anarhic era exemplificat credibil[63] (pe fondul criteriilor furnizate) prin Baudelaire care, după reconversiunile tipologice din *Estetica poeziei lirice* ar fi trebuit inclus printre „simpatetici". Autorul însuşi e conştient de contradicţiile „sistemului": căci pare a fi căzut el însuşi în capcana acelor „alles erklärende Formeln" combătute de Max Dessoir, ceea ce îl obligă acum la o mulţime de explicaţii şi nuanţări, din care rezultă în primul rînd o interferenţă a fiecărui tip în cadrul celuilalt: ele sfîrşesc prin a face confuz un tablou unde o aparentă simetrie primă (treimea tipurilor/treimea genurilor) a antrenat cu sine o vertiginoasă glisare de la primele spre celelalte. Capacitatea speculativă pusă în joc de estetician este foarte mare. Să spunem însă că, părînd a vorbi

de opere şi de categoriile cele mai largi unde se pot încadra ele („genurile") esteticianul se referă de fapt tot la autori, mereu şi numai la autori, ceea ce în loc să risipească acea confuzie ce năştea nevoia nuanţărilor şi distinguo-urilor, o înteţeşte. În capitolul despre *Genurile lirice* acest lucru e învederat de subdiviziunea genului liric, simpatetic prin excelenţă, în simpatetic propriu-zis, demoniac-echilibrat şi demoniac-anarhic. Nu e vorba de a nega aici posibilitatea subîmpărţirilor poeţilor lirici după direcţiile celor trei tipuri: argumentarea teoretică e cea care pare specioasă. Liviu Rusu spune: „Atitudinea fundamentală care dă naştere unui gen literar nu exclude orice fel de altă înclinare, ea este numai dominantă. Ceea ce înseamnă că, în umbră, există şi tendinţe spre genurile învecinate, care la un moment dat pot chiar să treacă pe primul plan."[64]. Ce se înţelege de aici, după ce reamintim criteriul fundamental, dat în *Essai*, al definirii tipurilor, şi anume acela al gradului de efort creator? Era vorba acolo de diferenţe de atitudine ce par uitate acum. Contradicţia ce se naşte din cele spuse pînă aici e următoarea: ori e vorba iar de autori, şi atunci propoziţiile de mai sus nu spun decît că reprezentanţii genului liric pot aparţine oricăruia din cele trei tipuri de creatori cunoscute din *Essai sur la création artistique*, ori este vorba de a menţine coordonata simpatetică fundamentală a genului liric, în care caz nu se vede cum poate coexista ea cu reprezentarea unui poet demoniac-anarhic sau echilibrat. „Nu putem nega că am ajuns într-o situaţie extrem de paradoxală cu cercetările noastre"[65], spune autorul. Iar aparenta soluţie e întemeiată tot pe acea *petitio principii* a unei opoziţii interior-exterior ce nu era dată în descrierea argumentată atît de larg în *Essai* şi care constă în considerarea unei diferenţe de raportare la lume a diferitelor genuri, după o clasificare de manual ce ar fi avut ea însăşi nevoie de argumentare. Pe de altă parte, analog genurilor literare, analizînd alte arte, esteticianul ar trebui să găsească dominante tipologice de aceeaşi amploare şi în cadrul lor, pentru că nu se vede de ce numai arta literară ar trebui să le cunoască şi nu şi artele plastice sau muzica (această problemă va fi implicit pusă şi rezolvată, în *Logica frumosului*, unde autorul va vorbi de „genuri ale frumosului", exemplificîndu-le prin nume din toate artele[66]). Discuţia ar putea căpăta la acest punct o turnură pur nominalistă, aşa încît nu mai insistăm asupra ei. Mai sînt totuşi necesare două serii de observaţii referitoare la *Estetica poeziei lirice*. Să precizăm, deci, în primul rînd că dificultăţile scolastice în care cade teoria genurilor literare expusă în această carte, nu-i subminează valoarea. Consideraţiile referitoare la eul empiric şi eul poetic, la „atmosfera" lirică, raţionalitate şi iraţionalitate, pledoaria, pe urmele lui Oskar Walzel, pentru analiza formală, se grupează în unul din cele mai sistematice studii asupra poeziei din cîte s-au scris vreodată la noi. Să notăm — ca să dăm un singur exemplu — felul

remarcabil cum se intonează cu ansamblul concepţiei esteticianului justificarea analizei formale în poezie: căci, aşa cum se spune şi în *Essai sur la création artistique*, se repetă aici că: „În artă nu avem decît înfăţişări în formă; ceea ce n-a putut prinde formă este inexistent pentru ea." [67]. Forma este văzută, în perfectă coerenţă cu demonstraţia din *Essai*..., ca o împlinire a unor tensiuni iniţiale şi potenţiale: „Cînd eul tinde spre închegarea sensului existenţei, el nu face altceva decît actualizează şi duce la îndeplinirea tensiunilor formale potenţiale. Din acest motiv sensul adînc al unei creaţii poetice nu este accesibil decît prin vibraţiile formale, fixate odată pentru totdeauna." [68].

A doua serie de observaţii priveşte lărgirea succesivă a tipologiilor, faimoase deja, la un al treilea registru, o extensiune plină de consecinţe în *Logica frumosului* [69]. Este vorba de faptul că fiecărui gen literar este făcut să-i corespundă un anumit tip de frumos: frumosul simpatetic — genului liric, frumosul echilibrat — genului epic, frumosul anarhic — dramei. Corelaţia e făcută posibilă de una din acele nuanţări foarte caracteristice lui Liviu Rusu, prin care un domeniu anume (idealitatea, aici), ce pare să fie definit, prin demonstraţie, ca aparţinînd unui singur cîmp, este apoi distribuit şi celorlalte (cele trei clase ale frumosului apar din nuanţarea corelaţiei dintre idealitate şi poezia lirică, fiind produse de necesitatea de a se releva că „întreg domeniul artei este o preocupare de natură ideală." [70]). Avem aici, în germene, ultima dintre translaţiile tipologice ale esteticianului, care redă astfel drept de cetate în estetică frumosului însuşi. Ne amintim că în *Essai sur la création artistique* amendarea punctului de vedere static al esteticilor „contemplării" revenea la o scoatere din ecuaţie a problemei înseşi a frumosului. „En partant du point de vue statique de la contemplation, on est parvenu à l'affirmation que le sens de l'œuvre d'art est d'incarner le Beau. Mais il y a là aussi une attitude arbitraire, car personne n'a encore prouvé l'exactitude de cette affirmation. [...] En ne considérant continuellement que le Beau, on est parvenu à cette constatation simpliste que sont également belles et nous plaisent aussi, les choses qui ne tiennent nullement à l'Art." [71]. Să lăsăm la o parte că asemenea factori precum „l'harmonie, la symétrie, le rythme etc." (despre care se spune în *Essai*: „N'importe lequel de ces facteurs sus-mentionnés, lorsqu'il, s'agit de l'appliquer à une œuvre concrète, ne nous explique rien, ni de son essence ni de son charme." [72]), sînt analizaţi în *Estetica poeziei lirice* tocmai pe terenul unei căutări a esenţei liricităţii şi să remarcăm că, în critica adusă esteticilor „frumosului", Liviu Rusu le reproşa, esenţial, depăşirea domeniului artistic (prin includerea în discuţie a frumosului natural, ceea ce, după opinia sa de atunci, revenea la „l'élargissement inconsidéré du domaine de l'estétique" [73]) şi confuzia punctului de vedere productiv şi a celui contemplativ („N'existe-t-il pas des différences fondamentalles entre le « Beau artistique » et le « Beau naturel » d'une part, et d'autre part entre l'âme du créateur et celle du contemplateur ordinaire? Et surtout, l'essence même de l'œuvre d'art ne résulte-t-elle pas précisément de ces différences?" [74]).

4. Această critică, a cărei justificare am arătat-o succint la începutul însemnărilor noastre de lectură [75], e integral depăşită de Liviu Rusu în *Logica frumosului*. El trece acum în revistă deopotrivă tendinţele de concentrare exclusivă asupra artei, de la Aristotel la filosofia germană (Schelling, Hegel, Schleiermacher, pînă la Konrad Lange şi Rickert) şi apoi la Croce, Lalo, Odebrecht, iar în estetica românească, la Tudor Vianu, precum şi de reducere a sferei frumosului la una din mai multele categorii estetice, alături de sublim, tragic, comic etc. (de la Pseudo-Longin la Edmund Burke şi Kant, şi apoi la Volkelt, Dessoir, Laurila etc.), declarînd de la bun început: „După părerea noastră frumosul este pur şi simplu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul esteticii. Ne ataşăm părerii lui Theodor Lipps, care dintre toţi esteticienii moderni s-a exprimat mai simplu şi mai bine: Estetica este ştiinţa frumosului. Iar această noţiune implică cu aceeaşi îndreptăţire atît frumosul artistic cît şi cel natural. Şi tot împreună cu Lipps afirmăm că orice fenomen estetic implică o valoare, ceea ce înseamnă că în cadrele *Esteticii* noţiunea de frumos este sinonimă cu noţiunea de valoare estetică. De aici rezultă că toate problemele *Esteticii* sunt, în fond, probleme parţiale ale valorii fundamentale care este frumosul" [76]. Respingerea faţă de esteticile actului, ale contemplaţiei şi „intropatiei" („Einfühlung") rămîne intactă. Dînd o accepţie accentuat „normativă" conceptului de „logică" („[...] oridecîteori este vorba despre ceva logic, este vorba implicit, despre norme, regule, legi" [77]), întemeiată în Heraclit, el vizează existenţa unor tendinţe cosmotice cuplate dialectic cu forţe antagoniste. „Normativitatea" apare, în concepţia lui Liviu Rusu, drept caracteristica unei tendinţe necesare spre „cosmos", spre armonie, o trăsătură a înseşi dinamicii fenomenului creator şi, în această perspectivă, o nouă armă în refuzul esteticilor „psihologiste" şi în fundamentarea obiectivă a esteticii. Mai mult, în dialectica profunzime-suprafaţă, ce articula dinamica procesului creator, raţionalitatea fenomenului estetic nu exclude iraţionalul. O „logică a frumosului" devine astfel condiţia pentru o estetică „ştiinţifică".

Asemeni lui N. Hartmann mai tîrziu, plecînd însă de la Lipps, cum însuşi o spune în cuvintele citate mai sus, Liviu Rusu articulează axiologic întreaga problematică a esteticii. În schiţa de teoria valorilor întreprinsă în primul capitol din *Logica frumosului*, preluînd şi de această dată termeni străini (de la Alexius Meinong [78]) el încadrează frumosul în scara valorilor „dignitative" (superioare celor

simplu „dezziderative" — biologice sau economice), alături de adevăr şi de bine. Diferenţa dintre ele constă în caracterul heteroclit sau „transgredient" (calificare preluată după J. Cohn [79]) al adevărului şi binelui, nereduse la propria lor imanenţă. Dacă adevărul arată ceea ce este, iar binele ceea ce trebuie să fie, frumosul este o valoare autotelică sau imanentă, indicînd ceea ce este sub forma cum trebuie să fie. El îmbină, deci, „obiectivitatea" uneia din valorile fundamentale cu „subiectivitatea" celeilalte, fiind astfel o valoare „coniectivă" (termenul e preluat de la Max Dessoir [80]). Totodată, în raport cu accentul formal al teoriei şi cel conţinutist al moralei, frumosul apare ca o sinteză şi sub acest unghi („cea mai deplină armonizare a formei şi conţinutului" [81]). Privită din orice punct de vedere, accepţia frumosului conduce la ideea unei sinteze necesare, apărute ca urmare a unei normativităţi a vieţii înseşi, avînd el însuşi normativitatea sa internă şi fiind, deci, produsul unui proces avîndu-şi logica sa.

Această sistematică a frumosului ocupă prima parte a cărţii lui Liviu Rusu care este, în mic, un studiu de axiologie şi nu de estetică propriu-zisă. Analitica frumosului este articulată, în continuare, în trei teme: esenţa, dialectica şi genurile lui. Ne reîntoarcem în această a doua parte a cărţii asupra eului, singurul nivel la care înţelege Liviu Rusu să-şi situeze mereu analiza. Căutarea esenţei frumosului e condusă contrastiv: dacă celelalte două mari valori dignitative reflectă individuaţia, inclusiv în planul facultăţilor sufleteşti („adevărul se bazează în primul rînd pe intelect, binele pe voinţă"), frumosul răspunde nevoii de acord şi unitate a eului: de unde năzuinţa spre el. Am văzut însă în *Essai sur la création artistique* solidaritatea adîncă a eului cu lumea: frumosul apare deci ca expresie concretă a lumii, oferită spre contemplare. Nu putem totuşi să nu sesizăm deplasarea de accent înregistrată de la *Essai...* la *Logica frumosului*. Esenţa artei apărea acolo determinată în însuşi procesul creator: soluţie întîmpinată, la vremea ei, cu interes, dar nescutită de critici (la noi, de pildă, Petru Comarnescu, după ce saluta calitatea organizării materialului şi stringenţa argumentaţiei, semnala imposibilitatea întemeierii discernămîntului estetic doar pe viziunea asupra lumii, deci indistincţia între concept şi imagine în care rămînea specificul estetic [82]). Iată însă că acum este adusă în discuţie, oricît de marginal, contemplarea însăşi, singura din perspectiva căreia frumosul însuşi poate avea sens. Realismul esteticianului, riguros pînă aici, ia în acest punct o uşoară coloratură de subiectivism: astfel, realitatea empirică e, pentru el, „lumea [...] aşa cum apare" în timp ce „realitatea estetică ne introduce în lumea esenţelor" [83]. Oferit contemplării, obiectul frumos „determină acordul eului atît cu sine însuşi cît şi cu obiectul contemplat". Dar el mişcă, de fapt, stratul cel mai profund al eului, deci nu eul empiric ci eul originar, estetic. Esteticianul transferă deci în eul receptor stratificarea urmărită în *Essai* la nivelul eului creator şi găseşte posibilitatea contemplării estetice într-o activitate a eului adînc. Esenţa atitudinii estetice este identificată prin reluarea disjuncţiei dintre eul empiric şi eul estetic din cărţile anterioare şi printr-o definire fenomenologică a eului ca „trăire intenţională", „potenţialitate dinamică originară" [84], dat primordial ireductibil. Problema ce se pune este de a localiza în această topologie eul estetic. Liviu Rusu vorbeşte de un eu originar, nuclear, în jurul căruia, prin năzuinţa intenţională a eului spre lume (dată prin definiţie) se consolidează eul empiric. Aceasta accentuează o năzuinţă spre individuaţie şi diferenţiere: dar în atitudinea estetică domină „eul originar în unitatea lui nediferenţiată". Problema sentimentului, respins ca regiune exclusivă a frumosului (aceasta era, precum se ştie, teza kantiană), e rezolvată tot în acest context: fără să-i nege rolul în atitudinea estetică, Liviu Rusu îi pune în evidenţă asocierea şi cu domeniile celorlalte valori cardinale, şi, pe de altă parte, îl socoteşte nu un condiţionant al atitudinii estetice, ci un factor condiţionat de „răscolirea" adîncurilor eului originar în procesul contemplaţiei estetice. „Atitudinea estetică" (Liviu Rusu foloseşte această sintagmă şi mai puţin termenul de „contemplare") este astfel văzută ca „trăirea din adînc a unităţii originare" [85], aşa încît sentimentul estetic însuşi se defineşte ca „o vibraţie produsă de adierea esenţialităţii din noi" [86].

În ceea ce ne priveşte am remarca resituarea psihologică a unei chestiuni clasice de estetică: în fond este vorba — ca să folosim un termen utilizat azi, nefolosit însă de esteticianul român — de problema competenţei estetice, închizînd în ea un aspect productiv şi unul evaluativ (Kant, de pildă, distribuia cele două aspecte „geniului" pe de o parte şi „gustului" pe de alta). Liviu Rusu pune în evidenţă caracterul intuitiv şi sintetic al contemplaţiei estetice printr-o analogie cu înseşi atributele acelui eu creator studiat în *Essai sur la création artistique*, dar nu vorbeşte de o specificitate a contemplatorului, preferînd săsublinieze mai degrabă raţionalitatea paradoxală a contemplaţiei, în ciuda suportului ei intuitiv. „Intuiţia estetică — spune el — prin definiţie este pătrunsă de raţionalitate, fiindcă prin ea ni se transmite acel *întreg*, asupra căruia am insistat aşa de mult. Ea ne tălmăceşte armonia adîncă, unitatea în multiplicitate [87]. Reluînd un termen al esteticianului Ernst Barthel, el numeşte „logodynamos" [88] eul originar comunicat prin intuiţia estetică, sursă a logicităţii frumosului. În această perspectivă, „Frumos în sensul estetic al termenului este ceaa ce afectează acest « logodynamos » şi care provoacă în interioritatea noastră sentimentele pure corespunzătoare" [89]. În

intuiţie raţionalitatea nu e eliminată: dar raţiunea ce este la lucru în ea nu e raţiunea discursivă ci raţiunea intuitivă.

Din această discuţie se desprind două probleme: una dintre ele e lăsată pentru moment nerezolvată de către Liviu Rusu. Este vorba, anume, de solidaritatea de principiu dintre creaţie şi contemplaţie sub aspectul procesualităţii lor şi al eului angajat (autorul va fi mai explicit în *De la Eminescu la Lucian Blaga*). Nu trebuie, totuşi, să credem că avem de-a face cu o echivalenţă sigură a tuturor precizărilor din *Logica frumosului* cu cele din *Essai sur la création artistique*: acolo era vizat un inconştient aflat în stare magmatică, un haos originar; eul originar descris în *Logica frumosului* este şi el dinamic, dar pulsaţia sa e unitară ordonată, armonică [90]. Dacă nucleul originar al creaţiei era, în fond, iraţional, atitudinea estetică este mai degrabă „supraraţională" [91]. Cea de-a doua chestiune priveşte însuşi tipul de hermeneutică şi critică aflat în corelaţie cu estetica lui Liviu Rusu. Din *Essai sur la création artistique* această problemă nu rezulta, părea chiar insolubilă, pînă la un punct. Fiind esenţial o estetică a contemplării şi nu a producţiei, *Logica frumosului* cuprinde o trimitere spre critică înţeleasă ca analiză intelectuală a operei de artă, avînd înţelegerea ca obiectiv şi făcută posibilă chiar de elementul raţional din contemplarea estetică.

Concentrarea în obiect a observaţiilor esteticianului duce la definirea obiectului frumos ca relevare a unităţii şi esenţialităţii din care provine, fapt ce face să intre în rezonanţă cu el şi unitatea şi esenţialitatea eului contemplator. Procesul contemplării şi al recunoaşterii frumuseţii e acela al unei adecvări între subiect şi obiect, condiţionată şi călăuzită de normativitatea internă a obiectului şi a subiectului contemplator. Am putea crede că Liviu Rusu reactualizează tangenţial aici estetica intropatiei, respinsă altădată. De fapt, identificarea cu obiectul, acel „acord complet" de care vorbeşte el, nu ajunge niciodată atît de radical precum în esteticile *Einfühlung*-ei: el e dat de corelaţia procesuală a creaţiei şi contemplării [92], ghidate de aceeaşi normativitate. Renunţînd la accentul puternic pus pînă acum asupra iraţionalului (accent determinat de concepţia sa asupra creaţiei artistice, înţelese ca proces inhibitiv al unor pulsiuni haotice ale inconştientului), Liviu Rusu construieşte în *Logica frumosului* o estetică a raţionalităţii creaţiei şi contemplaţiei frumosului.

Din toate acestea dialectica creaţiei şi contemplaţiei, ca şi caracterul dialectic al frumosului rezultă cu evidenţă. Aceeaşi credinţă a unei tranziţii *du même au même* călăuzeşte şi descrierea transpunerii subiectului în obiect (căci obiectul este văzut ca avînd aceleaşi „esenţialităţi logodinamice" ca şi eul creator) precum şi contemplarea estetică (definită, cum am văzut, ca un acord fundamental întemeiat de o comunitate de structură „logodinamică"). Surprinzînd, prin

mijlocirea acelui *logodynamos*, însăşi dialectica existenţei, frumosul are caracterul specific de a o înfăţişa în potenţialitatea ei originară convertind-o însă la o unitate şi armonie ce apare, de fapt, ca euritmie, cuprinzînd „unitatea, echilibrul, proporţia, ritmul, simetria, armonia, melodia, tectonica" [93]. Euritmia subiectului (contemplator), determinată de pulsiunile ordonate ale eului, concordă cu euritmia obiectului: această corelaţie îngăduie intelectului contemplator să nu mai recurgă la concepte, ci să se complacă nemijlocit în prinderea sensurilor conţinute. Esteticii psihologiste a *Einfühlung*-ei i se substituie, aşadar, o estetică a cuprinderii intelectuale a obiectului. Plăcerea estetică se subordonează deci înţelegerii, ceea ce configurează trăirea estetică drept o „trăire normativă".

Dar una dintre consecinţele focalizării întregii problematici estetice asupra frumosului antrenează cu sine şi mult dezbătuta problemă a categoriilor estetice şi a posibilităţii unor estetici ale sublimului (Pseudo-Longin, Burke, Kant), ale tragicului (Volkelt) etc. Angulaţia axiologică a esteticii lui Liviu Rusu nu admite decît o categorie estetică de bază: aceea a „frumosului". Toate celelalte (inclusiv „uritul", respins din planul categoriilor şi redus la mai acceptabila încadrare a „caracteristicului", „frumos" deci şi el, în această perspectivă!) sînt doar ipostaze ale lui. Preocuparea tipologică, prezentă (cum am văzut) mereu pînă aici, este reactualizată acum pentru a rezolva însăşi „spinoasa" chestiune a categoriilor. Frumosul a fost definit ca avînd o natură dialectică: el este expresia unor tensiuni ale vieţii înseşi. Tipurile frumosului apar, în consecinţă, consonante cu „logica" sa imanentă, drept „făgaşuri normative" (criteriul departajării fiind şi de această dată intensitatea tensiunii originatoare). Cînd între tendinţa impulsivă şi antiteza (conţinută în sine) a tendinţei formative are loc o tensiune uşoară şi forma — jocul formal — apare ca o armonie îndată dobîndită, avem de-a face cu frumosul simpatetic; cînd cele două tensiuni stau în echilibru, întîlnim frumosul echilibrat; cînd tendinţa formativă nu izbuteşte să controleze, fixeze şi echilibreze tendinţa impulsivă, avem frumosul anarhic. Aparent nimic nu s-a schimbat deci faţă de descrierea iniţială (din *Essai*...). Dar acel joc al diadelor ce se reproduc în triade, îmbrăcînd în metamorfoze succesive descrierile proceselor estetice la Liviu Rusu, funcţionează şi aici. Frumosul apare ca joc al unor tendinţe: cea impulsivă este numită acum „tendinţă demoniacă", cea formativă „tendinţă simpatetică" [94]. În primul tip de conflict aceasta din urmă predomină, în celălalt cea demoniacă e în prim plan, cu variantele deja cunoscute. Cum a rezultat însă din analitica frumosului însuşi, acesta e caracterizat integral, indiferent de tipurile ce-l ipostaziază, de armonie şi unitate (autorul se chiar autocritică din nou, revenind — cum însuşi ne atrage atenţia — asupra părerii din *Essai*, unde considera că tipul demoniac

anarhic e lipsit de armonie [95]); ca atare ea se păstrează în toată această triadă tipologică, în grade felurite, bineînțeles. Pe această cale se găsește și coincidența dintre tipurile frumosului și așa-numitele categorii estetice; grațiosul este, firește, frumosul simpatic, frumosul echilibrat e acela al demnității (considerat de Schiller și Volkelt drept o categorie estetică), iar sublimul corespunde frumosului anarhic. Cît privește tragicul, comicul, umorul etc. considerate de unii esteticieni (Max Dessoir, de pildă) [96] drept categorii, ele intră în grade felurite printre tipurile mixte. Problema stilului apare și ea în strînsă dependență de aceea a genurilor frumosului. Aceea a frumosului natural (peisajul, de pildă) e însă mai complicată. În primul rînd nu este foarte limpede dacă jocul de tensiuni — a căror situare în geografia eului a rămas constantă, în ciuda diferențelor însemnate, de la *Essai* la *Logica frumosului* — e de situat și de această dată atît la nivelul acelei *natura naturans* sau este o simplă investiție proiectivă a contemplatorului (în interioritatea căruia funcționează normativitatea logodinamică a atitudinii estetice). Liviu Rusu lasă oarecum indistinct acest fapt, preferind să dea exemple de peisaje, copaci, flori etc. încadrabile în aceste tipuri. În ce ne privește credem că esteticianul acordă aici prea mult simetriilor sale mentale și exemplele date sînt pur intuitive și oarecum simpliste. Pictura chineză (a cărei tensiune ușoară a frumosului ar fi identificabilă urmînd chiar criteriile esteticianului român), unde peisajul e adesea ciclopic, convulsiv, haotic poate fi judecată greu după exemplele din *Logica frumosului* (ce ar pretinde, analogic, o încadrare în sfera frumosului anarhic). În mod latent, problema frumosului natural strică simetriile și triadele *Logicii frumosului*, el neîncăpînd totuși nici în descrierea „acordului" amintit nici sub modelul creației, așa cum apărea în *Essai...* (explicația prin *nisus formativus* e utilă dar nu privește decît un factor, cel „simpatetic"; factorul „dinamic" prin excelență, cel demoniac, dacă nu-l identificăm cu cauzalitatea naturală a fenomenelor naturii, nu apare cu suficientă claritate decît ca proiecție analogică; o estetică întemeiată, în ultimă instanță, pe conceptul de creație nu poate justifica deci în mod deplin această problematică și, din acest punct de vedere, poziția din *Essai sur la création artistique* era mai riguroasă). Tipul de indistincții ce se evidențiază din exemplele de tipologie a frumosului natural, date în *Logica frumosului*, vor fi rezolvate abia după critica concepțiilor estetice, întreprinsă de Ogden și Richards. Dincolo de aceste rețineri, să spunem însă că *Logica frumosului* este lucrarea cea mai împlinită a autorului, impunînd prin proporție și rigoare și dînd forma ultimă a concepțiilor sale estetice.

5. Am vrea să subliniem în încheiere unitatea de ansamblu a concepției estetice a lui Liviu Rusu: dar înainte de a o face, trebuie

să trecem în revistă, oricît de sumar, consecințele vederilor sale teoretice pe planul celorlalte activități ale sale. Este vorba, bineînțeles, de concepția criticului literar, a comparatistului, de noțiunile de sociologia artei și de teoria criticii ce se desprind din comunicările și articolele incluse în *De la Eminescu la Lucian Blaga*. Problemele de sociologie a literaturii sînt puse aici [97] prin dezvoltarea observațiilor referitoare la acel „facteur collectif" din *Essai sur la création artistique*: ca atare, înainte ca societatea să i se impună artistului, „ea este *reclamată* de către poet prin însăși natura intimă a eului său, acel eu care tinde să evadeze din sine, tinde să se comunice, care aspiră să fie înțeles, care caută convergența cu publicul" [98]. Ideea poetică are deci „o vocație intimă" a difuziunii, în măsura în care în ea se explicitează și conștiința colectivă. În prelungirea acestor idei, rolul criticului apare într-o perspectivă hermeneutică limitativă: „Criticul trebuie să fie interpretul și transmițătorul sensurilor pe care artistul le-a sesizat prin tulburări profunde, prin suferințe mari, ceea ce pretinde și impune respect necondiționat." [99]. Este evidentă absența unei misiuni fundamentale: aceea de a opera cu judecăți de valoare pertinente, în măsură să distingă calitatea reală a unei opere. Pe de altă parte, un text este mai mult decît depozitul unei cantități determinate de sensuri depuse de autor în el (ceea ce întemeiază infinitatea teoretică a interpretărilor, dată de polisemie, intertextualitate etc.). Dar este evident că opțiunile critice ale esteticianului sînt și ele riguros condiționate de o estetică avîndu-și axul în problema eului. Același lucru, *mutatis mutandis*, și despre ideea comparatistului referitoare la utilizarea unei „perspective a profunzimilor în studiul influențelor" [100]: aplicația bine-cunoscută se face în legătura dintre Eminescu și Schopenhauer. Potențele dinamice ale eului reclamă acțiunea din exterior, așa încît manifestările congruente cu acel apel sînt cele axate cu adevărat pe direcția dinamicii proprii a acelui eu, în timp ce altele rămîn la suprafață: atitudinile născute din interior sînt autentice și personale, cele rămase la suprafață au rezultate stridente, nesudate: „Acestea se manifestă, de obicei, sub formă de teoretizări, care însă, oricît ar fi de bine exprimate din punct de vedere formal, izbesc prin răceala abstracțiunii sau, în orice caz, se resimt ca nelalocul lor în ansamblul creației respective." [101]. Identificarea lor (subordonată opunerii la imaginea unui Eminescu pesimist a unuia senin și optimist, îndrăgostit de viață etc.) seamănă izbitor însă cu demersurile crociene și post-crociene de identificare a non-poeziei în operele literare și de circumscriere în „literatură" a oazelor de poezie (partea a doua a studiului încearcă să surprindă liniile pe care s-a exercitat în profunzime influența schopenhaueriană asupra lui Eminescu). În ultimă instanță ceea ce predomină și în acest studiu este o sensibilitate de un anumit tip, cuplată cu o idee dedusă din

propriul sistem estetic. Eminescu, în viziunea lui Liviu Rusu, are deci tot atîtea legitimitate cîtă are orice construcţie critică demnă de acest nume, dar ea nu poate pretinde la infailibilitatea unui adevăr incontrastabil. Se poate vedea totuşi că analiza critică a „obiectului" estetic este subordonată în aceste stadii unei perspective asupra subiectului ce nu mai îngăduie de fapt, nici o descoperire în procesul analitic, ci doar confirmări sau ilustrări ale teoriei. Sub acest unghi, critica lui Liviu Rusu este desigur „dogmatică", ocupînd o poziţie secundară faţă de opera estetică propriu-zisă. Nu ne referim aici la studiile sale despre Maiorescu, nici la monografia celor trei mari tragici greci [102], şi nici la o serie de alte studii polemice sau evocări: dintre acestea din urmă, cea dedicată maestrului G. Bogdan Duică [103] este emoţionantă, inspirată de o nobilă *pietas* şi rămîne o exemplară mărturie a unei relaţii dintre profesor şi student ca şi un foarte semnificativ fragment de autobiografie spirituală.

Autorul *Logicii frumosului* e un gînditor riguros şi pătrunzător, a cărui concepţie se articulează, curajos, pînă la amănunt pe axul unei permanente griji pentru coerenţă, căreia nu-i este subordonată, totuşi, dragostea pentru ceea ce pare un adevăr întrevăzut la un moment dat: de unde diferenţele, nuanţările, inevitabilele puncte discordante. Cel dintîi omagiu şi cea dintîi recunoaştere a valabilităţii acestei gîndiri constă în a i se pretinde să înfrunte criticile şi contestaţiile, în a nu i se face nedreptatea unei lecturi necritice. O lectură critică a unui ansamblu coerent de volume cuprinzînd o gîndire originală poate ea însăşi greşi: ea e chemată, în orice caz, să recunoască coeziunea întregului. Începînd prin a elabora o estetică a eului creator şi a creaţiei, Liviu Rusu a prelungit-o printr-o estetică a „obiectului" artistic (în *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* şi *Estetica poeziei lirice*), restrînsă la studiul operei literare, şi a abordat şi problema contemplării artistice în *Logica frumosului:* se poate spune deci că toate capitolele unei estetici generale sînt atinse în aceste opere, ce se grupează astfel într-un sistem. Nu e mai puţin adevărat că accentul major cade de fiecare dată asupra creaţiei, ca factor dinamic avîndu-şi impulsul în natura însăşi şi în existenţa umană luată în general. Acest „vitalism", imputat uneori esteticianului, pentru care s-au făcut de altminteri trimiteri la Bergson, îşi subordonează totul, de unde o serie de deficienţe inerente, relevabile mai cu seamă la transpunerea sa în aplicaţia critică, restrînsă la un regim de atestări ale „tezei" estetice de la temelie, de unde inaderenţa unei părţi a criticii româneşti la el. Noi credem, însă, că s-a căutat în estetica sa ceea ce ea nu putea să dea şi nu s-a luat decît în infimă măsură ceea ce ar fi putut fertiliza într-adevăr gîndirea critică românească. Nu există lucrări care să fi abordat cu mai multă acuitate şi pătrundere problema creaţiei [104]. Atunci cînd metodologiile critice aflate deocamdată în sfera unei analize a obiectului sau a receptării lui, decurgînd în mod inevitabil din puternica reacţie la biografismul pozitivist, vor fi obligate să-şi reasume problema eului creator şi vor căuta o altă cale decît aceea pur psihanalitică (avînd şi ea adesea deschideri mai degrabă asupra obiectului decît asupra subiectului), vor găsi în cărţile lui Liviu Rusu cea mai lucidă şi peremptorie îndrumare. Se poate imagina, de pildă, o „întoarcere a autorului" [105] în analizele critice în clipa cînd se va constata că artiştii înşişi creează frecvent în contact nu numai cu ideile generale ale vremii lor, ci chiar cu ideile „critice", sau cu programele, poeticile critice care o străbat: drept care există riscul ca diversele metodologii critice să descopere în operele analizate, drept confirmare a tezelor lor, aspecte induse prin chiar această absorbţie de către artist a unor concepte ale criticii înseşi. Identificarea intenţionalităţii artistice va putea fi, într-un asemenea caz, un pretext pentru o măsurare a raportului dintre lectura intertextuală şi cea „intenţională" a operei în cauză, ceea ce va conduce în mod necesar la o analiză a creaţiei. Opera estetică a lui Liviu Rusu eclipsată oarecum de masivul interes pentru opera desprinsă de autor şi pentru receptarea ei, nevalorificată la nivelul răspunsurilor potenţiale pe care le cuprinde, necontinuată suficient în prelungirea întrebărilor pe care le ridică, a chestiunilor pe care le abordează, izbutind sau nu să le rezolve, îşi va mai dovedi cu siguranţă rigoarea, coerenţa şi utilitatea.

MARIAN PAPAHAGI

NOTE

[1] Petru Comarnescu (sub iniţialele P.C.) la rubrica „Agora" a revistei *Da şi nu,* Revistă de critică, An. I, nr. 5–6, 15 iulie 1936, p. 8.

[2] Iată cîteva date biografice. Fiu al preotului Constantin Rusu şi al Emei (n. Turi), Liviu Rusu s-a născut în 9 noiembrie 1901 în comuna Sărmaş, jud. Mureş. Urmează şcoala primară în Sărmaş (1908–1911) şi Bistriţa (1911–1912), liceul evanghelic german din Bistriţa (1912–1920) şi Facultatea de Litere şi Filosofie din Cluj (1920–1925). În 1928 şi 1929 se află la specializare în Germania (Leipzig, Berlin, Hamburg). Devine doctor în filosofie, specialitatea psihologie, la Universitatea „Regele Ferdinand I" din Cluj, cu o teză despre *Selecţia copiilor dotaţi* (1928); ca student fusese remarcat de G. Bogdan Duică (istoricul literar îi îndrumă primele lecturi fundamentale de literatură germană) şi de Fl. Ştefănescu-Goangă, al cărui asistent Liviu Rusu devine după licenţă (ca student fusese şi preparator). Conferenţiar (1929), docent (1931), cu teza *Aptitudinea tehnică*

și inteligența practică, el se îndreaptă tot mai mult spre psihologie (o atestă și cercetările publicate în această perioadă: *Principiile de bază ale psihologiei aplicate*, 1929 și *Problema orientării profesionale*, 1929 și altele). Cotitura între studiile de estetică se produce la îndemnurile lui Fl. Ștefănescu-Goangă și prilejul e oferit de stagiul petrecut la Paris, în vederea doctoratului, între 1933–1935. Teza sa, *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique dynamique* (1935), publicată la cea mai prestigioasă editură a vremii (Alcan), însoțită de lucrarea secundară *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* (1935), e susținută sub conducerea lui Charles Lalo, care o și recenzează în *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. Lucrarea s-a bucurat de mai multe semnalări și recenzii în presa franceză, elvețiană, iugoslavă și, bineînțeles, la noi (au scris despre ea, pe lîngă Lalo, Edgar de Bruyne în *Revue néoscholastique de philosophie*, Tome 39, deuxième série no. 51, août 1936, pp. 384–386; Charles Werner, în *Journal de Génève*, jeudi, 24, juin 1937, p. 2; V. Feldman, în *Revue de synthèse*, Tome XII, no. 2, oct. 1936, pp. 229–231; B. Fondane, în *Cahiers du Sud*, février 1937, pp. 141–142; Hector Talvart în *Les Nouvelles littéraires*, no. 690, 4 janvier 1936, p. 9; Guillaume de Bricqueville, în *Revue bibliographique et critique*, nr. 27–28, Mars 1936, fiche no. 782; P. Panici, în *Études*. Revue catholique d'intérêt général, 20 mai 1937, pp. 555–556; D. Z. Milacici, în *Srpski kniževni glasnik*, serie nouă, mai–august 1936, pp. 79–80; M. Mancaș, în *Athenaeum*, An II, nr. 3–4, iulie–decembrie 1936, pp. 512–514; Petru Comarnescu, în *Revista Fundațiilor Regale*, An III, nr. 5, 1 mai 1936, pp. 449–454, articole în care, deși nu lipsesc obiecțiile (dar pe cele mai multe le făcuse E. Souriau, poate și pentru că nu fusese citat deloc în carte, deși preocupările sale pentru o „metodă etiologică" referitoare la creația artistică ar fi îndreptățit menționarea lui), superlativele predomină (scrisori elogioase îi scriu autorului și mari esteticieni precum R. Müller-Freienfels și Henri Focillon). În 1938 Liviu Rusu e numit profesor de estetică la Universitatea din Cluj. Înlăturat de la catedră între 1948 și 1961, lucrează ca bibliotecar și apoi cercetător la Biblioteca Filialei Cluj a Academiei, alături de Lucian Blaga. Din 1961 e din nou profesor, predînd literatura universală și comparată în cadrul Facultății de Filologie. Liviu Rusu a debutat în revista *Lumea universitară* (1923) cu un articol pe teme studențești, colaborînd înainte de război la *Națiunea*, *Societatea de mîine*, *Revista de filosofie*, *Țara nouă*, *Satul și școala* etc., iar după 1960 la *Viața românească* (unde publică, în nr. 5/1963 și studiul *Însemnări despre Titu Maiorescu*, ce are un important rol în reconsiderarea marelui critic), *Steaua*, *România literară*, *Luceafărul*, *Contemporanul*, *Revue d'Esthétique* (Paris), *Lenau-Forum* (Viena), *Zeitschrift für Kulturaustausch* (Stuttgart) și *Südosteuropa Mitteilungen*. A doua serie a cărților sale (după cele de psihologie) privește estetica: alături de *Essai*... (1935) și de *Le Sens de l'existence*... (1935), publică, în 1937, *Estetica poeziei lirice* (două reeditări succesive) și *Logica frumosului* (1946), una din cele mai importante cărți românești de estetică. În anii '60 apare a treia serie a volumelor sale (literatură universală și comparată, teoria literaturii, critică): *Eschil, Sofocle, Euripide* (1961), *Eminescu și Schopenhauer* (1966), *Viziunea lumii în poezia noastră populară* (1967), *Scrieri despre Titu Maiorescu* (1979), *De la Eminescu la Lucian Blaga* (1981). A fost membru al Academiei de Științe Sociale și Politice, al Uniunii Scriitorilor și membru în

comitetul de redacție al revistei *Lenau-Forum*. I s-a acordat Premiul Special al Uniunii Scriitorilor pe 1980. Liviu Rusu a încetat din viață în ziua de 17 decembrie 1985.

[3] Influența adevărată și profundă a lui Liviu Rusu s-a exercitat asupra studenților săi din perioada sibiană a Universității din Cluj: și membrii „Cercului literar" din Sibiu au recunoscut în el un maestru. B. Fundoianu (B. Fondane), cunoscut din întîmplare (așa cum povestește Liviu Rusu însuși într-un articol) la Paris, avea o bună intuiție în această privință cînd scria: „En attendant les œuvres de sa maturité, je pense que le jeune professeur formera une ou plusieurs générations d'étudiants qui, par miracle, auront échappé aux méfaits de l'esthétique et auront été guidés vers une saine et robuste compréhension du fait d'art." (B. Fondane, în *Cahiers du Sud*, février 1937, p. 141).

[4] Armando Plebe, *Processo all'Estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1959 *(La crisi dell'estetica sistematica*, pp. 3–33*)*: autorul sfîrșește prin a nega posibilitatea unei „estetici generale". Dintre diversele istorii ale esteticii și panorame existente, v. mai cu seamă G. Morpurgo Tagliabue, *Estetica contemporanea*, 1–2, trad. de Crișan Toescu, Pref. de T. Mocanu, București, Meridiane, 1976.

[5] Liviu Rusu, *Max Dessoir* [extras], în *Societatea de mîine*, **nr.** 2–5, 1933.

[6] Pentru opera lui Maine de Biran: *Oeuvres choisies*, avec une introduction par Henri Gouhier, Paris, Aubier, 1942; v. trimiterile lui L. Rusu: *Essai sur la création artistique*, ed. II, București, Univers, 1972, p. 388; *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*, București, Cartea Românească, 1981, p. 436.

[7] *Essai sur la création artistique*, ed. I, cit., p. 391.

[8] Pierre Janet, *L'Évolution psychologique de la personnalité*, Paris, 1929, pp. 3–4.

[9] E și părerea lui Charles Lalo, care notează în treacăt că „[...] cette psychologie du créateur [...] doit beaucoup à Pierre Janet et à Henri Delacroix [...]" (Charles Lalo, *Esthétique*, în *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 61[2] année, nr. 9–10, sept.–oct. 1936, pp. 240–267, aici p. 254).

[10] Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique*, Paris, Alcan, 1889; idem, *Les obsessions et la psychasténie*, 1–2, Paris, Alcan, 1903; idem, *De l'angoisse à l'extase*, Étude sur les croyances et les sentiments, Paris, Alcan, 1928; *La Force et la faiblesse psychologique*, Paris, Maloine, 1932. V. și nota precedentă.

[11] Pt. Max Dessoir v. idem, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, in den Grundzügen vorgestelt von ~, ed. II, Stuttgart, Verlag von F. Enke, 1923.

[12] R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931; v., de asemenea, idem, *Studii de estetică*. În rom. de Olga Zaicik, St. introd. și selecția textelor de N. Vanina, București, Univers, 1978.

[13] L. Rusu, *Începuturile psihologiei configurației*, în L. Rusu, L. Bologa, N. Mărgineanu, Al. Roșca, D. Todoranu, *Psihologia configurației*, Cluj, Tip. Cartea Românească, 1929, pp. 2–12.

[14] H. Focillon, *Vie des formes*, Ed. nouvelle, suivie de *l'Éloge de la main*, Paris, Alcan, 1939 (autorul vorbește de o „logică internă" a formelor — v. p. 17 și urm.).

[15] Lucru exprimat cu claritate în rezumatul propriei sale concepții din *Le Sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, Paris,

Alcan, 1935, p. 12: „Avant tout, nous tenons à préciser que le but de notre étude est de dévoiler les mobiles psychologiques qui ont contribué à la création de la poésie populaire roumaine."; această prioritate psihologică e considerată importantă de Liviu Rusu de-a lungul întregii sale vieţi: vorbind, de pildă, despre Joseph Gantner, cu care îşi găseşte nenumărate afinităţi, el semnalează „recunoaşterea de către esteticianul german a importanţei analizei psihologice" *(De la Eminescu la Lucian Blaga*, cit., p. 418*)*.

[16] Un revelator pasaj în Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, 1—2, Cuvînt înainte şi trad. de Dumitru Matei, Bucureşti, Meridiane, 1976, vol. I, p. 23 (dar, din punctul de vedere al esteticianului francez, studiul creatorului presupune un marcat accent asupra anecdoticului — v., *ibid.*, p. 22). Nici N. Hartmann (*Estetica*, în rom. de Const. Floru, cu un st. introd. de Al. Boboc, Bucureşti, Univers, 1974) nu abordează studiul creaţiei şi al creatorului.

[17] Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 1925, pp. 142—143; pentru esteticianul francez natura rămîne un simplu mobil, iar valorile ce i se atribuie provin dintr-o absenţă („C'est l'absence d'art dans la nature qui incite l'artiste à lui surajouter un." — p. 144), aparţin contemplatorilor („Les valeurs de toutes sortes que nous attribuons à la nature ne sont pas en elle, mais en nous." — p. 144).

[18] *Essai sur la création artistique*, Paris, Alcan, 1935, p. 14.

[19] *De la Eminescu la Lucian Blaga*, cit., p. 440.

[20] Totuşi, cea mai organică încercare de redispunere în ecuaţia interpretării a intenţiei autorului apare în cîmpul hermeneuticii, nu numai al celei tradiţionale (Emilio Betti, de pildă), ci şi în cea recentă, mai ales la E. D. Hirsch Jr., unul din cei mai importanţi sprijinitori moderni ai acestei idei *(Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967, ed. V, 1974 şi, idem, *The Aims of Interpretation*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976). Hirsch nu cunoaşte cartea lui Liviu Rusu despre care, aşa cum vom arăta mai departe, în *Teoria literaturii* Wellek şi Warren dau o indicaţie mai degrabă eronată. La vremea ei fusese semnalată în S.U.A., printr-o notă succintă a lui Joseph S. Roucek (în *Books Abroad*, Oklahoma University Press, II, nr. 3, 1937, p. 200) numai *Le Sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine.*

[21] Iată cum apreciază şi situează Lalo ideea ce stă la temelia *Eseului... :* „Quant au fond, on peut dire que l'idée directrice de cette œuvre est ancienne et neuve à la fois. Qu'une inquiétude vitale, un besoin de fuir l'ennui ou l'angoisse, soit le ferment le plus profond de nos actions quotidiennes et des évolutions de l'humanité des penseurs aussi différents que Pascal, Locke, Du Bos, Comte, Kierkegaard, Heidegger et les pessimistes l'ont vu. Mais ils n'ont pas toujours songé a pousser jusqu'au bout les applications esthétiques de cette donnée sauf be vieil abbé Du Bos, qui n'a pas trouvé d'échos bien sonores." (Ch. Lalo, *art. cit.*, pp. 254—255). Dar în încheierea recenziei sale, esteticianul francez se întreabă dacă teoria lui Liviu Rusu este valabilă pentru orice proces de creaţie, sau e numai restrînsă la anumit tip: „La création dans la joie, la spontanéité *pure* sans tourments, et, quoi qu'il en ait dit, le *jeu* technique — spune el — ne seraient-ils pas d'autres types aussi humains, et, en fait, aussi répandus, à part les époques (ou prétentions) romantiques et décadentes?" (*ibid.*, p. 255.).

[22] *Essai sur la création artistique*, cit., p. 55 (cităm mereu din ed. franceză).

[23] V. trimiterea din p. 55.

[24] Liviu Rusu, *Goethe*, Cîteva aspecte, Cluj, Tip. Naţională, 1932; v. pp. 2—3 precum şi tot cap. II, *Demonicul în viaţa lui Goethe*, pp. 15—35. Cf. Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieţii sale*. În rom. de Lazăr Iliescu, Prez. de Al. Dima, Bucureşti, EPLU, 1965, pp. 622—632.

[25] Convorbirea din 11 martie 1928; esteticianul va aminti în *Essai sur la création artistique*, ed. I, cit., p. 123, cuvintele lui Goethe despre „eterna pubertate" a omului de geniu.

[26] *Essai sur la création artistique*, p. 90.

[27] Să menţionăm că L. Rusu citează iniţial cunoscutul concept al lui Alois Riegl pentru a susţine teza că arta nu se naşte din înclinaţiile spre viaţa practică ci chiar împotriva acestor tendinţe (*Essai*..., pp. 50—51); în ed. a doua a cărţii renunţă la această părere.

[28] În definirea şi tipologizarea inconştientului, Liviu Rusu îi urmează pe Th. Ribot, Pierre Janet şi Karl Jaspers, precum şi, parţial, pe Jung, dar nu pe Freud; v. pp. 90—103.

[29] *Essai sur la création artistique*, p. 102. Ulterior autorul îşi găseşte afinităţi cu Joseph Gantner, a cărui teorie a „prefiguraţiei" o expune *(De la Eminescu la Lucian Blaga*, pp. 416—427; mai ales pp. 416—420*)*.

[30] „Il y a de l'héroïsme dans la création, un héroïsme interne, plein de signification, qui détermine le sens profond de l'œuvre d'art." (*Essai*..., p. 155). Termenul poate trimite la Carlyle (V. conferinţa III: *Eroul ca poet: Dante, Shakespeare*, în ed. rom.: *Eroii. Cultul eroilor şi eroicul în istorie*, trad. din lb. engl. de C. Antoniade, Bucureşti, 1925, pp. 105—154).

[31] În recenzia sa, elogioasă în ansamblu, Edgar de Bruyne exprimă rezerve tocmai asupra acestui punct: Ses analyses sont justes et pénétrantes sauf sur un point: la psychologie de la « mise en conscience »; il y aurait lieu, croyons-nous, de préciser les étapes de la conscience confuse et de la conscience claire en fonction du « Wertgefühl » et d'une théorie plus approfondie du « schéma dynamique »; d'autre part, certaines expressions comme « volonté vers la conscience » nous semblent trop vagues et pour tout dire trop métaphysiques pour n'appeler point de justification." (Edgar de Bruyne, *Bulletin d'Esthétique*, în *Revue néoscholastique de philosophie*, Tome 39, deuxième série, nr. 51, août 1936, pp. 365—395; despre L. Rusu, pp. 384—386, aici p. 386).

[32] Th. Ribot, *L'Imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900 (trimiterea lui L. Rusu).

[33] Cuvîntul „temperament" nu este folosit niciodată în *Essai sur la création artistique*, dar folosirea lui e legitimată de echivalenţa făcută între „dinamismul interior" şi „temperament" în *Aptitudinea tehnică şi inteligenţa practică*, Cluj, 1931, p. 114: „Presupunînd că cineva are inteligenţă practică, deci interes pentru concret, se pune întrebarea: În domeniul inteligenţei concrete ce carieră i se poate recomanda mai mult? Răspunsul nostru este: Aceea care se potriveşte mai bine cu dinamismul său interior, adecă cu temperamentul său." (Cf. şi V. Feldman, *art. cit.*, p. 230). De altfel, scrierile de psihologie aplicată ale lui L. Rusu conţin şi alte interesante anticipări şi clasificări: aşa, de pildă, în aceeaşi lucrare, cap. *Inteligenţa practică şi artele*

plastice (pp. 130–134), există o primă formulare a „exprimării" într-o paralelă artist-tehnician: „Deosebirea dintre artistul plastic și tehnician nu stă nici în natura funcțională nici în natura obiectului tratat, ci numai în modalitatea expresiei. Specificul artei îl formează faptul că ea este expresia unei individualități puternice, care își exteriorizează simțirile condensate. Prin urmare în artă primează eul artistului; acest eu caută o formă obiectivă. Pentru aceea arta este mai subiectivă. Tehnica în schimb este mai obiectivă." (p. 132). Această cale „simplă" a exprimării se complică apoi în *Essai sur la création artistique*.

[34] *Essai sur la création artistique*, p. 288.

[35] *Ibidem*, p. 226.

[36] *Ibidem*, p. 289.

[37] *Ibidem*, p. 290.

[38] *Ibidem*, p. 290.

[39] *Ibidem*, p. 293.

[40] *Ibidem*, p. 307.

[41] Discutînd opoziția dintre „eonii" clasic și baroc, L. Rusu o refuză parțial, substituindu-i cunoscuta sa trihotomie: barocul devine desigur un produs al unei spiritualități artistice „demoniace" (*Logica frumosului*, Cluj, Cartea Românească, 1946, pp. 161–167).

[42] *Essai sur la création artistique*, p. 307.

[43] Pentru distincția dintre „estetică" (înțeleasă ca studiu filosofic al problemelor artei) și „poetică" (în sensul de „program de artă") v. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, trad. și pref. de M. Papahagi, București, Univers, 1977 (cap. VII).

[44] *Essai sur la création artistique*, p. 338.

[45] Pentru schimbările și nuanțările diferite în concepția asupra stilurilor, v. *Logica frumosului*, cap. V, *Genurile frumosului*. În privința raportului dintre individual și colectiv, așa cum apare în carte, Edgar de Bruyne se întreabă: „Le problème des rapports entre le personnel et le social ne nous semble pas résolu: les aspirations les plus profondes sont-elles de nature collective ou universalement humaines et caractérisent-elles l'homme en tant que esprit individuel ou comme animal social?" (Edgar de Bruyne, *art. cit.*, p. 386).

[46] *Le Sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, cit., p. 15.

[47] V., mai departe, § 4 al prezentării noastre.

[48] *Le Sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, cit., p. 21.

[49] *Ibidem*, p. 22.

[50] Valoarea sa este adecvat pusă în evidență de N. Balotă în excelentul său studiu dedicat esteticianului în *Arte poetice ale secolului XX*, București, Minerva, 1976, pp. 296–322.

[51] *Estetica poeziei lirice*, ed. II, rev. și completată, Cluj–Sibiu, Casa Școalelor, 1944, p. 1.

[52] *Ibidem*, p. 1.

[53] *Ibidem*, p. 1.

[54] *Ibidem*, p. 2.

[55] *Ibidem*, p. 6.

[56] *Ibidem*, p. 20.

[57] *Ibidem*, p. 44.

[58] Exemplificările din *Essai sur la création artistique* erau de această natură; v., de asemenea, pentru un model de chestionar folosit în faza premergătoare a lucrării, *Cum crea Lucian Blaga?*, în *De la Eminescu la Lucian Blaga*, cit., pp. 223–228.

[59] *Estetica poeziei lirice*, ed. cit., p. 45.

[60] *Ibidem*, p. 48.

[61] *Ibidem*, p. 48.

[62] Despre fatalitatea acestor „polarități", v. E. Gombrich, *Normă și formă*, trad. de Florin Ionescu, cuvînt înainte de Dan Grigorescu, București, Ed. Meridiane, 1981 (studiul ce dă titlul cărții, pp. 167–198); v., mai ales, pp. 167–170.

[63] R. Wellek – A. Warren, *Teoria literaturii*, în rom. de Rodica Tiniș, St. introd. și note de S. Alexandrescu, București, EPLU, 1967, după ce apreciază tipologiile lui Liviu Rusu autorii găsesc, în schimb, că „exemplele nu sînt totdeauna fericite" (p. 122); lăsăm la o parte faptul că în această carte se interpretează tipul simpatetic și cel demoniac ca pe o „teză" și o „antiteză", vorbindu-se și de o „sinteză" a lor, de tip superior, ceea ce arată o lectură superficială a operei esteticianului român, după o schemă hegeliană ce nu exista în concepția sa asupra tipurilor.

[64] *Estetica poeziei lirice*, ed. cit., p. 271.

[65] *Ibidem*, p. 272.

[66] *Logica frumosului*, ed. cit., pp. 140–143.

[67] *Estetica poeziei lirice*, ed. cit., p. 189.

[68] *Ibidem*, p. 188.

[69] Nu mai insistăm asupra unei schițe de proiectare analogică, de la genurile literare la curentele filosofice, prezentă și ea în carte: „Credem că e de prisos să mai accentuăm că în cele precedente nu este vorba de a identifica genurile literare cu anumite sisteme filosofice, ceea ce de altfel ar îngusta enorm conținutul genurilor, ci de cadre mai largi, de atitudini fundamentale cu multe posibilități de nuanțe, care la rîndul lor dau apoi naștere diferitelor sisteme. Privind lucrurile în modul acesta elastic, înrudirea adîncă dintre genurile literare și marile curente filosofice amintite apare peste orice discuție." (p. 64).

[70] *Ibidem*, p. 64.

[71] *Essai sur la création artistique*, p. 12.

[72] *Ibidem*, p. 13

[73] *Ibidem*, p. 13.

[74] *Ibidem*, pp. 13–14.

[75] El denunță, în concepția din *Essai*... asupra incompatibității dintre creația artistică și frumosul natural, principala cauză a închiderii teoretice în fața problemei frumosului și anunță chiar o lucrare, niciodată scrisă apoi, despre „artă și natură" (*Estetica poeziei lirice*, p. 4, notă).

[76] *Logica frumosului*, ed. cit., p. 3; semnalăm în acest sens o scăpare din excelenta prefață a lui Al. Boboc la traducerea românească a *Esteticii* lui Nicolai Hartmann (p. LI), atunci cînd se spune că L. Rusu preia ideea hartmanniană despre frumos ca obiect unic al esteticii (cartea lui Hartmann a apărut cu șapte ani după aceea a lui Liviu Rusu).

[77] *Logica frumosului*, ed. cit., p. 5.

[78] *Ibidem*, p. 14, nota 1.

[79] *Ibidem*, p. 25 și p. 30.

[80] *Ibidem*, p. 38.

[81] *Ibidem*, p. 42.

[82] P. Comarnescu, *Kalokagathia*, Antologie de Dan Grigorescu şi Florin Toma, St. introd. şi note de Dan Grigorescu şi o mărturie de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Eminescu, 1985, pp. 188–189.

[83] Esteticianul precizează în notă (p. 53) că nu identifică „aparenţa" cu „iluzia".

[84] *Logica frumosului*, ed. cit., p. 60.

[85] *Ibidem*, p. 71.

[86] *Ibidem*, p. 73.

[87] *Ibidem*, p. 71.

[88] *Ibidem*, p. 78.

[89] *Ibidem*, p. 78.

[90] *Ibidem*, p. 85.

[91] *Ibidem*, p. 86.

[92] „Frumosul nu înseamnă evitarea lumii date, adică a individuaţiei, ci descoperirea esenţialităţii în fiecare fragment al ei. Aceasta este norma fundamentală care se poate prescrie atît artistului creator, cît şi contemplatorului. Artistul trebuie să *redea* acea esenţialitate în sînul lucrului concret, iar contemplatorul s-o *descopere* în sînul operei respective." *(Ibidem*, p. 90*)*.

[93] *Ibidem*, p. 123.

[94] *Ibidem*, p. 136.

[95] *Ibidem*, p. 140, notă.

[96] Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. cit., v. cap. IV *(Die ästhetische Grundgestalten)*.

[97] V. *Eul creator ca sursă a comunicării poetice şi a sociologiei literare*, în *De la Eminescu la Lucian Blaga*, cit., pp. 434–439.

[98] *Ibidem*, pp. 438–439.

[99] V. eseul: *Cîteva consideraţii asupra fenomenului artist-critică-ublic*, pp. 440–446; aici p. 446.

[100] V. acum *Eminescu şi Schopenhauer*, în vol. *De la Eminescu la Lucian Blaga*, cit., pp. 11–139.

[101] *Ibidem*, p. 44.

[102] *Eschil, Sofocle, Euripide*, ed. II, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967; *Scrieri despre Titu Maiorescu*, Bucureşti, Cartea Românească, 1979.

[103] *În amintirea lui G. Bogdan-Duică*, în *De la Eminescu la Lucian Blaga*, cit., pp. 244–285.

[104] Acesta este un leitmotiv al recenziilor dedicate primei cărţi de estetică a lui Liviu Rusu.

[105] Preluăm sintagma ce intitulează un volum al criticului Eugen Simion.

INTRODUCERE

În lucrarea de faţă încercăm să pătrundem în adîncimile sufleteşti ale artistului pentru a ne apropia de sursa forţelor sale creatoare din care izvorăşte opera de artă. Propunindu-ne această analiză, nu avem intenţia să ne mărginim la problema creaţiei ca stare, ci încercăm să scoatem în evidenţă un punct de vedere principial care priveşte întreaga problematică a esteticii. Cercetările noastre ne-au dus la convingerea că o estetică aprofundată nu este posibilă decît dacă are ca punct de plecare creaţia artistică. Nu negăm că adoptînd acest principiu, ne găsim în contradicţie cu întreaga estetică tradiţională.

Estetica tradiţională şi împreună cu ea, în bună parte, şi cea din zilele noastre are la bază un punct de vedere static. Ea pleacă în cercetările ei de la problema contemplaţiei şi, strîns legată de aceasta, de la problema operei de artă, considerată ca o entitate independentă. Ea se mărgineşte, în general, la analiza plăcerii estetice şi la elementele componente ale operei, uitînd de creator, de la care emană opera cu farmecul ei. N-a trecut prea multă vreme de cînd Th. Lipps a scris următoarele rînduri: „...şi într-un anumit sens, fiecare operă de artă a căzut din cer; este un dar al cerului, (...) este un lucru pentru valoarea căruia este indiferent dacă prin artist sau printr-un accident de neînţeles ni l-a dăruit cerul"[1]. Acest punct de vedere, poate puţin atenuat, este dominant şi astăzi. Opera de artă este considerată drept ceva dat: puţin importă sufletul creatorului, esenţial pentru aceste doctrine este obiectul artistic

[1] Th. Lipps, *Aesthetik*, vol. II, Voss, Hamburg–Leipzig, 1906, p. 101–102.

cu elementele sale componente și mecanismul sau normele psihice datorită cărora se produce plăcerea estetică. Pe primul plan deci stă sufletul contemplatorului și nu al artistului. Putem cita, în acest sens, pe *E. Utitz* [2] și pe *Max Dessoir* [3]. În estetica franceză același punct de vedere îl reprezintă în mod hotărîtor Victor Basch. În studiul său „Le maître-problème de l'Esthétique" [4], el scoate în evidență importanța contemplației ca punct de plecare al cercetărilor estetice. Unul din argumentele pe care le invocă este un argument de metodă: „Este extrem de greu să pătrunzi în sufletul artistului, în sursa profundă și chiar și pentru el misterioasă din care țîșnește instinctul creator". Al doilea argument este că artistul însuși, „înainte de a crea, a contemplat și s-a delectat" [5].

Argumentele invocate de V. Basch, curente în estetica tradițională, ridică observații serioase. Într-adevăr, în ce privește metoda, argumentul nu ni se pare decisiv. Adoptînd ca punct de plecare contemplația sau creația, se poate ajunge la concluzii diametral opuse. Cît despre valabilitatea principiilor, nu greutatea sau ușurința metodei poate fi decisivă. Aceasta ar însemna să nu sondezi niciodată un teren stîncos pe motivul dificultăților pe care le prezintă. S-ar putea, totuși, ca tocmai acest teren să ascundă zăcămîntul căutat.

Nu putem să acceptăm nici al doilea argument al lui V. Basch. Acesta este tipic pentru atitudinea esteticii tradiționale, de a se baza pe considerente care ele însele ar trebui mai întîi dovedite. Este atît de sigur că artistul „înainte de a crea a contemplat și s-a delectat"? Pentru a avea dovada, ar trebui să începi prin a analiza creația artistică. Dar cum să întreprinzi o asemenea analiză cînd ești decis să n-o faci? Noi sîntem de altă părere. Credem, după cum vom vedea în decursul acestei lucrări, că artistul nu începe prin contemplație; el de la început este creator, sau mai bine zis, *de la început are o atitudine creatoare*; acesta este felul său de a-și afirma existența. Ceea ce numim la el contemplație, în realitate este o contemplație creatoare, dacă se pot îmbina aceste două cuvinte, și nu o contemplație

[2] E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, Stuttgart, J. Enke, 1920, p. 16 și urm.

[3] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Enke, 1923.

[4] Apărut în *Revue de Philosophie*, Juillet 1921, reapărut în *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature*, Paris, Alcan, 1934, deci reînnoind recent un punct de vedere exprimat mai de mult.

[5] *Essais* etc., p. 38–39.

în sensul obișnuit al cuvîntului. Iar din acest caracter specific al artistului, rezultă pentru opera de artă concluzii care privesc tocmai esența acesteia și care scapă privirii noastre dacă plecăm de la punctul de vedere al contemplației. Din cauza aceasta estetica tradițională s-a orientat pe o cale greșită, în mod regretabil, tocmai în privința problemelor de bază ale esteticii [6].

Plecînd de la punctul de vedere static al contemplației s-a păstrat din vechea estetică concepția că sensul operei de artă este să încarneze Frumosul. Atunci, inspirîndu-se din principiile științelor naturii și mai ales ale științelor mecanice — adică descompunerea fenomenului în elementele componente — s-a căutat să se stabilească legile Frumosului. Astfel s-au remarcat factori componenți ca armonia, simetria, ritmul, forma și așa mai departe. Dar ce se putea spera de la explicația unui fenomen esențialmente unitar ca opera de artă relevînd astfel de componente? Nu trebuie să uităm că același ritm, aceeași armonie, aceeași simetrie etc. se găsesc și în afară de artă, pe de o parte în natură, pe de altă parte în atîtea opere care n-au nimic de a face cu arta. S-a uitat că toți acești factori, cînd e vorba să se aplice la o operă concretă, nu ne explică nimic, nici din esența ei, nici din farmecul ei, dacă se pierd din vedere impulsurile ascunse care le animă și care le dau un sens, adică dacă se pierde din vedere impulsul creator.

Cu un cuvînt, estetica tradițională, ținînd seamă pe de o parte de obiect, a introdus în cîmpul ei de cercetare și alte obiecte, frumoase fără îndoială, dar fără să fie artistice; pe de altă parte, plecînd de la contemplație, se ocupa de funcțiunile psihice generale, comune la toată lumea contemplatorilor. Astfel Frumosul artistic era dedus din asemănarea sa aparentă cu Frumosul neartistic, iar dinamismul creator, în măsura în care era tratat, din ceea ce are comun cu un suflet oarecare. Această atitudine este oare justificată? Nu cumva există deosebiri fundamentale, pe de o parte între Frumosul artistic și Frumosul natural, iar pe de altă

[6] E adevărat că Victor Basch într-un studiu intitulat *L'Esthétique et la Science de l'Art*, apărut în *L'Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, și reapărut în volumul *Essais d'Esthétique etc.*, enumerînd problemele esențiale ale esteticii și ale științei Artei indică, ca problemă esențială: „Și înainte de toate, artistul și arta în general" (*Essais* etc., p. 16). Nu putem concilia această afirmație cu cele precedente decît ținînd seamă că V. Basch privește problema creației artistice așa cum o privesc și alți autori, adică menținînd punctul de vedere static.

parte între sufletul creator și cel al contemplatorului de rînd? Și mai ales, esența operei de artă nu rezultă oare tocmai din aceste deosebiri?

Anticipînd cele ce urmează, răspundem afirmativ la aceste întrebări. În ce privește raportul dintre frumusețea naturală și cea artistică *Charles Lalo* observă foarte just: „Frumusețea artei și cea a naturii ne apar în definitiv drept radical eterogene, oricare ar fi interferențele lor normale sau accidentale (...) Estetica veritabilă, pură de toate compromisurile cu știința și cu morala, n-are drept obiect direct decît arta; iar natura, numai în raporturile sale cu arta; adevăratele fapte estetice nu sînt frumusețile naturale, ci frumusețile artistice"[7]. Deosebirea fundamentală între aceste două domenii constă în aceea că obiectele naturii sînt *date*, în timp ce obiectele de artă sînt *create*. În ce privește sufletul artistului, caracteristica sa, spre deosebire de contemplatorul de rînd, este că atitudinea lui e creatoare. Această atitudine o ia în urma unor stări ale ființei sale care necesită o descărcare, descărcare pe care nu și-o găsește decît *prin modelarea unei anumite materii*. Artistul va trăi prin această materie și, de orice natură ar fi ea, se va simți ireductibil legat de ea. Esența artei nu poate fi explicată decît tocmai prin această diferență și nu prin aspectele comune *.

Dăm un singur exemplu din greșelile tipice rezultate prin studiul unilateral al contemplației, anume identificarea artei cu jocul. Punctul de plecare a fost definiția frumosului dată de Kant, anume: plăcerea dezinteresată datorată unei activități psihice executată de dragul ei. Găsindu-se aceeași trăsătură caracteristică și în joc, confuzia acestuia cu arta a urmat în mod firesc. Această teorie se poate justifica atîta timp cît ținem seamă de contemplație ca atare, deși ea nu rezistă, nici din acest punct de vedere, criticii. Îndată însă ce considerăm mai de aproape viața interioară a creatorului, totul ia un alt aspect. E suficient să parcurgem cîteva pagini din însemnările unora dintre marii artiști ca să ne convingem că activitatea lor artistică nu era datorată unei plăceri dezinteresate. În loc de plăcere, artistul găsește adesea în actul creației sale o infinită suferință. Plăcerea, cel mult o speră cum speri ca printr-o operație dureroasă

[7] Charles Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, Nouvelle Edition, Paris, Armand Colin, 1925, pp. 143, 157.

* *Observație pentru ediția a doua.* În ce privește problema Frumosului exprimată aici, între timp, într-un anumit fel, ne-am schimbat și completat concepția. A se vedea *Postfața* lucrării de față.

să-ți recapeți sănătatea. Creind el nu se joacă, ci recurge, ca să zicem așa, la o operație spirituală, fiindcă avea nevoie de „sănătate spirituală".

Față de felul cum se punea și cum se pune încă problema esteticii, considerăm că trebuie să subliniem următorul principiu: obiectul artistic este creat, artistul are atitudini creatoare specifice, deci dacă vrem să ne apropiem de esența artei, trebuie să luăm ca punct de plecare problema creației. Trebuie să ținem seama că nu există artă fără creatorul ei și că, dacă ea are vreo valoare pentru noi, este fiindcă în sufletul artistului s-a petrecut ceva ce a imprimat — deși termenul este impropriu — această valoare operei de artă. Cu un cuvînt, trebuie să-l integrăm pe artist în drepturile sale.

Ideea nu este tocmai nouă. Deja *Konrad Fiedler*, într-un studiu apărut în anul 1887 scrie: „Toți cei care întreprind explicația sensului și semnificației activității artistice se bazează pe efectul exercitat de opera de artă asupra vieții spirituale sau a sensibilității omului. Acest punct de plecare, în mod evident este greșit"[8]. *Yrjö Hirn* spusese de asemenea: „... se pare că studiul creației artistice este punctul de plecare cel mai convenabil pentru o tratare comprehensivă a artei"[9]. Iar *Johannes Volkelt* repetă și în ultima ediție a marelui său sistem de estetică: „Cercetările estetice acordă în zilele noastre o preferință de o manieră excesivă actului de delectare estetică"[10]. *Theodor Lessing* o spune categoric: „Prima condiție a unei estetici noi este de a se preocupa mai mult de personalitățile artiștilor (...) Fiecare operă de artă este o acțiune umană și expresia unei voințe creatoare"[11]. *Ernst Meumann* susține și el: „Ceea ce de fapt a dat naștere artei și frumosului trebuie să fie și punctul de plecare și directiva pentru studiul acestui domeniu. Iar acesta este creația artistică și multitudinea motivelor elementare care dau naștere activității artistice a omului[12]. Aceeași idee o găsim la *Ch. Lalo*: „Absența artei în natură este cea care incită artistul să-i suprapună una. Spre deosebire de omul de acțiune sau de savant, aceasta este maniera lui de a se regăsi în ea, de a participa la ea. Și resimte o

[8] Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (*Schrieften über Kunst*, vol. I, München, 1913, p. 187).

[9] Yrjö Hirn, *The origins of art*, London, Macmillan, 1900, p. 18.

[10] J. Volkelt, ed. II, vol. III, p. 108.

[11] Th. Lessing, *Madonna Sixtina*, Leipzig, Seemann, 1908, p. 76.

[12] E. Meumann, *System der Aesthetik*, Leipzig, 1914, p. 7.

aprigă bucurie să-și unească viața și conștiința cu viața și conștiința universală. Dar viața și conștiința sa sînt fasonate de tehnica sa, și numai cu acest titlu acceptă să le proiecteze în afară de sine"[13].

Aceste opinii însă, la majoritatea autorilor citați, sînt numai deziderate vagi. În orice caz, ei sau nu se ocupă de problema creației artistice, sau dacă o fac, o consideră ca un capitol de adăugat la celelalte, fără ca să deducă din ea principiile esențiale ale artei. Este, de altfel, semnificativ faptul că J. Volkelt tratează creația artistică, dar o face numai în volumul al treilea, adică la sfîrșit. Iar din felul cum o tratează rezultă că îl interesează numai procesul ca atare, ca mecanism, și nu principiile estetice ce ar rezulta. Același lucru pentru Meumann.

În general, esteticienii care se ocupă de creația artistică, nu se ocupă de acest proces decît luat în sine. E foarte natural ca *Henri Delacroix* sau *Müller-Freienfels*, ale căror opere sînt deosebit de marcante în această materie să trateze procesul creator în limitele ce și-au propus. Dar aceeași restricție o găsim la Max Dessoir și la E. Utitz. Este tot repercursiunea vechiului punct de plecare: de la analiza frumosului în sine se ajunge la analiza creației în sine. Creația artistică este considerată ca o problemă independentă *alături* de altele și nu ca o problemă *din care decurg celelalte*.

Pe noi creația artistică nu ne interesează ca problemă psihologică, ci ca o problemă estetică. Nu intenționăm să cunoaștem numai mecanismul procesului creator în sine, ci să vedem în ce măsură ne clarifică analiza creației cu privire la sensul profund al operei de artă. *Nu vrem să ne mărginim la analiza sufletului artistului, ci prin analiza sufletului său să ajungem la înțelegerea sufletului operei.* Prin urmare, nu artistul ca atare, ci tot opera de artă este scopul ultim al cercetării noastre.

În această direcție drumul ni se pare pregătit, nu atît de către esteticienii propriu-ziși, cît de aceia care se ocupă direct cu analiza operei de artă, de istoricii și criticii de artă. Într-adevăr ori de cîte ori întreprinde o analiză profundă, criticul și istoricul de artă se referă direct sau indirect la artistul creator. Ei se consideră chiar, uneori involuntar, interpreții intențiilor artistului creator. Problema frumosului nu-i interesează, ei se referă la sentimentele artistului, la

[13] Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, Nouvelle édition, Paris, Armand Colin, 1925, p. 144.

sensibilitatea sa, la *lumea sa spirituală*, la tehnica sa, cu un cuvînt la conținutul vieții sufletești a artistului creator și la puterea sa de a-l concretiza în opera sa. Bineînțeles sîntem departe de a afirma că istoricul și criticul de artă se bazează în principiu, exclusiv, pe aceste date. Dar nu se poate nega că, cel puțin indirect, acesta îl preocupă necontenit. Din acest punct de vedere istoria și critica artistică au o experiență destul de vastă, pe care estetica tradițională a neglijat-o pe nedrept.

Sîntem convinși, prin urmare, că punctul de plecare al unei estetici aprofundate nu trebuie să fie obiectul estetic în sine și contemplarea lui, ci *procesul creator, în funcție de opera creată*. Cu alte cuvinte *tot opera de artă rămîne pe primul plan*. Desigur, aceasta nu înseamnă să descoperim pentru fiecare operă de artă în parte implicațiile procesului care i-a dat naștere. Noi studiem procesul creator în principiu, în trăsăturile sale fundamentale, pentru a descifra normele inerente desfășurării lui, norme în virtutea cărora se va putea mai bine înțelege esența artei și care ar putea oferi puncte de reper fructuoase pentru analiza operei. Și fiindcă procesul creator e marcat de un dinamism profund, care se revarsă în opera de artă, este evident că principiul static, trebuie înlocuit cu un principiu dinamic.

Acesta este scopul lucrării de față. *Sperăm ca concluziile noastre să fie utile și pentru problema contemplației*, deși problema aceasta depășește cadrele ce ne-am propus în această lucrare. Semnalăm totuși că, după cum punctul de vedere static al contemplației a fost extins și la creația artistică, este timpul să extindem punctul de vedere dinamic al creației și asupra contemplației. În felul acesta s-ar putea ajunge, poate, la rezultate mai potrivite decît categoriile stabilite pînă acum. Există deja indicii în direcția aceasta. Citām în această privință exemplul lucrărilor lui Henri Focillon, istoric și critic de artă, străbătute de un remarcabil spirit dinamic: „Operele, spune el, ni se prezintă ca rezultate imobile și definitive. Dar existența lor veritabilă se înscrie între cea dintîi proiectare și definitivarea ei. Urmele acestei nașteri, a acestei tinereți în floare, și a acestei maturități, trebuie să le căutăm cu răbdare, să le analizăm, să le așezăm în planul lor, să le asamblăm. Trebuie să le developăm de fiecare dată, după cum interpretarea revelează o sonată (...). Privilegiul tuturor acestor reluări este de a restitui

opera de artă vieții"[14]. Acesta este singurul mijloc, credem, de a înțelege tensiunea sufletească a creatorului și prin aceasta adevăratul conținut al operei de artă.

După ce am stabilit astfel principiul punctului nostru de vedere, adăugăm și un punct de vedere de metodă. Deși în realitate nu există *artă* ci *arte* — ceea ce este perfect adevărat — vom urmări cercetarea creației artistice în ansamblul ei și nu în fiecare artă în parte, deoarece, dacă există vreo deosebire între diverse arte, aceasta privește mai mult aparența și nu fondul propriu-zis al problemei. În privința aceasta sîntem în perfect acord cu *Victor Basch* cînd spune: „Nici chiar oamenii cei mai cultivați dintre noi nu concep arta ca un tot ale cărui părți — arte plastice, arte ale sunetului, arte ale mișcării, arte ale cuvîntului — nu sînt decît manifestări, avînd, fără îndoială, fiecare caractere distincte, dar aparținînd cu toate acestea unui aceluiași grup, unui aceluiași sistem, unei aceleași funcții a spiritului"[15]. În adevăr, în ce privește fondul însuși al procesului creator, n-am găsit distincții esențiale între diferitele arte. Încît, aceste distincții aparțin mai curînd domeniului criticii. Cît despre estetician, întrucît vrea să ajungă la stabilirea principiilor fundamentale ale esteticii, trebuie să înceapă prin a descoperi fondul lor comun. Iată pentru ce în studiul procesului creator am ținut seamă de ceea ce unește diferitele arte și nu de ceea ce le deosebește.

[14] Henri Focillon, *Technique et sentiment*, Paris, Laurens, 1919, Préface IV.

[15] V. Basch, *Le romantisme musical, (Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934, p. 83*)*.

Partea întîi

SURSE ORIGINARE ALE CREAȚIEI ARTISTICE

INTRODUCERE

În partea întîi a acestei lucrări expunem o serie de fapte. Nu urmărim, deocamdată, să formulăm concluziile ultime, ci vom încerca numai să stabilim un punct de plecare, cît de solid posibil, pentru analiza creației artistice. Interpretarea și concluziile esențiale se vor degaja în cursul capitolelor următoare.

Diferitele teorii estetice, care ne-ar putea furniza o interpretare a naturii creației artistice, se pot grupa în trei categorii. Cele din prima categorie, și cea mai veche, ne dau o explicație mistică. Ele explică inspirația — pentru ele preocuparea dominantă — printr-o iluminare mistică care ar revela artistului anumite viziuni supranaturale. Cele din a doua categorie sînt mai realiste. Pentru acestea artistul se deosebește de omul de rînd numai în ce privește intensitatea funcțiunilor sale psihice. Creația sa ar fi o descărcare a acestor funcțiuni. Teoriile din a treia categorie introduc ca notă distinctivă meșteșugul: forța creatoare a artistului s-ar reduce la o anumită capacitate tehnică.

Pentru toate aceste teorii se pune o întrebare importantă, care la rîndul ei dă naștere la teorii fundamental deosebite asupra artei. Această întrebare este: cărui scop servește arta? Unele teorii susțin că arta are un scop în sine. Începînd cu Kant și Schiller și pînă la teoriile artei pentru artă, concepția aceasta numără o serie lungă de adepți. Altele răspund că arta este în funcție de scopuri ce depășesc limitele ei propriu-zise. Pentru *J. M. Guyau*, spre exemplu, ea este în serviciul vieții integrale. *Y. Hirn* atribuie cu mai multă preciziune artei un scop social și biologic, avînd ca punct de plecare lupta pentru existență.

Evident, noi nu putem lua de pe acum o atitudine definitivă pentru una sau alta din aceste teorii. Nu putem trece, totuși, cu vederea faptul că, în lumina cercetărilor actuale, trebuie să ținem seama în analiza creației artistice de anumiți factori care, în esența lor, nu sînt de natură artistică. Există factori *anestetici* și *pseudoestetici*, ca să întrebuințăm termenii potriviți ai lui Charles Lalo, factori cu un rol important în determinarea creației artistice, în deosebi cînd este vorba de impulsul primitiv al acesteia. Accentuăm însă în mod cu totul deosebit că dacă aderăm la un punct de plecare anestetic sau pseudoestetic, nu avem deloc intenția să facem să depindă arta de scopuri care îi sînt străine, cum s-a făcut atît de des. Nu credem că acești factori ne-ar putea *explica* arta, cel mult ne-ar putea da *un punct de sprijin concret* în cercetările noastre. Vom vedea că funcțiunile simple la care am vrea să reducem procesul creator, nu ne explică arta, dar examinarea lor ne poate oferi o orientare utilă.

Care ar putea fi punctul de plecare concret al cercetărilor noastre? Credem că n-ar putea fi altul decît problema expresiei vieții psihice. Orice concepție asupra artei am adopta, nu putem contesta că opera de artă *exprimă* un anumit fond psihic. Vom începe deci cu analiza formelor simple de expresie, ținînd seama în mod deosebit de impulsurile primitive ale ei. Va trebui să ne reamintim de tentativele de a explica arta în funcție de două tendințe vitale fundamentale: conservarea și reproducerea speciei. Analizînd expresia la animalele cele mai inferioare, abordînd apoi domeniul artei primitive, vom avea prilejul să vedem cum se poate explica arta în funcție de expresia instinctelor primitive și în ce măsură trebuie să depășim acest punct de vedere adăugîndu-i alte considerații. Sperăm ca din examenul critic al problemei, să se degajeze treptat punctul nostru propriu de vedere în această privință.

Capitolul I
PROBLEMA EXPRESIEI

Analizînd, cît de succint posibil, formele cele mai simple de exprimare ale vieții psihice, ne propunem să răspundem la trei chestiuni: *cum* se exprimă viața psihică, *ce* exprimă și *pentru ce* exprimă.

La prima întrebare putem răspunde de pe acum. Viața psihică se exprimă prin modalitățile extrem de variate ale *mișcării*. Fie că este vorba de simple contracții musculare pe care le găsim și la animalele inferioare, sau de vibrațiile dirijate ale corzilor vocale de la baza limbajului, acestea sînt totdeauna forme ale mișcării. Mișcarea este caracteristica esențială a vieții și tot mișcarea face posibilă expresia vieții psihice.

Pentru a răspunde la întrebarea: ce exprimă aceste mișcări, vom încerca o analiză mai strînsă a unor date biologice. Vom face apel mai ales la o serie de experiențe ale biologului american H. Jennings, primul care a studiat în mod aprofundat atitudinea organismelor inferioare.[16]

Vom încerca să interpretăm unele din experiențele și concluziile sale din punctul de vedere care ne interesează aici. Iată un caz: o *hidră verde* pusă într-un vas de sticlă, execută fără nici o excitație externă mișcări neîntrerupte, ritmice, ordonate. Dar aceste mișcări nu rămîn aceleași. De unde hidra în stare sătulă execută mișcări lente, hidra flămîndă își accelerează mișcările. Experiența asupra unor organisme inferioare, ca de exemplu *vorticela*, au confirmat aceste observații.

[16] H. Jennings, *Das Verhalten der niederen Organismen*, Leipzig, 1910; Tradus din engleză de A. Mangold.

Aceste constatări, repetat verificate, dovedesc în primul rînd că organismele se mișcă și fără să fie influențate de factori externi. Fr. Engels spune: „Singur organismul reacționează în mod independent (...) astfel încît organismul are forța să reacționeze prin sine-însuși".[17] Aceste mișcări au deci o cauzalitate internă, care nu este altceva decît activitatea în continuă oscilație a proceselor fiziologice. Important este însă că cea mai mică variație a proceselor de asimilare și dezasimilare determină o variație a mișcărilor. Dacă sursa vitală din care organismul își procură energia este consumată, mișcările se intensifică. Hidra simte lipsa hranei și se agită cu scopul de a procura alimente noi, de a împlini această lipsă. Este deci neîndoios că accelerarea mișcărilor hidrei nu e întîmplătoare, depinzînd de o stare interioară. Ea *exprimă* deci o necesitate resimțită de organism. Și nu e nevoie de multă argumentare ca să dovedim că acea necesitate este legată de o senzație de neplăcere. Dacă ar fi plăcută, organismul n-ar tinde s-o elimine. Nici indiferentă nu este, fiindcă agravarea ei n-ar aduce intensificarea mișcărilor. Jennings a observat că odată sătulă își încetinează mișcările. *De aici rezultă că motorul mișcărilor accelerate a fost o stare de suferință, iar aceste mișcări nu sînt decît expresia ei.*

Experiențele repetate au arătat că agitația hidrei avea ca scop căutarea unei noi surse de hrană. Această agitație nu exprimă deci pur și simplu o stare neplăcută, ci năzuința spre un scop: *organismul tinde la eliminarea stării dureroase* prin acumulare de hrană, deoarece această stare — în cazul de față foamea — îi amenință existența. Cu alte cuvinte, mișcările executate de o ființă vie exprimă *o dorință*.

Mișcările accelerate ale hidrei traduc o stare neplăcută produsă de necesitățile interioare. Ajungem la constatarea că dorința care, după cum vom vedea în altă parte, joacă un rol așa de important în determinarea creației artistice, este de asemenea un factor determinant în unele expresii ale organismelor inferioare.

Ce concluzii ni se impun din cele cîteva fapte relatate? Pentru moment să reținem că intensificarea mișcărilor are la bază o dorință. Aceasta, la rîndul ei, este consecința unui *dezechilibru* organic, dezechilibru produs în starea energetică a organismului și datorit epuizării rezervelor de energie

[17] Fr. Engels, *Dialectica naturii*, primul pasaj al capitolului *Biologie.*

vitală. Odată dezechilibrul energetic restabilit, animalul își încetinește mișcările — ceea ce dovedește că factorul determinant al accelerării mișcărilor a fost ruperea acestui echilibru.

Se impune însă o nouă întrebare: Pentru ce hidra sau vorticela continuă să se agite — ce-i drept mai lent — și în situația normală a echilibrului energetic? Răspunsul e simplu. Baudin spune: „Viața organică... este asigurată de jocul indefinit al reflexelor organice la *stimuli* interni. Prin acestea se reliefează dinamismul continuu al funcțiunilor vitale de asimilare și dezasimilare a alimentelor, de circulație a sîngelui, etc." [18] În alți termeni, în cursul asimilării energiilor vitale, organismul este supus unei infinități de stimuli interiori, la care reacționează în mod indefinit. Consecința acestor continui acțiuni și reacțiuni este o tensiune internă, care se manifestă în exterior prin mișcările semnalate de Jennings. *Datorită acestor mișcări organice se descarcă tensiunea internă.* Aceasta înseamnă că și în starea așa numită normală, organismele sînt expuse, în mod continuu, la un dezechilibru. Stimulenții despre care vorbește Baudin nu fac decît să tulbure echilibrul pe care organismul, prin reacțiile sale, tinde să-l restabilească. Toate procesele interne constau într-o continuă rupere a echilibrului organic și în tendința de a-l restabili. Aceasta este baza dinamismului vital.

Putem, deci, să facem, de pe acum, următoarele constatări: necesitatea de a se sustrage unei tensiuni interioare este caracteristică chiar pentru organismele cele mai inferioare. Cînd această tensiune are un grad normal, mișcările exterioare decurg și ele normal. Dacă, dimpotrivă, echilibrul energetic este tulburat mai profund, mobilitatea animalului crește. Într-un caz ca și în celălalt, animalul *ia o atitudine față de starea sa interioară.* Această atitudine se traduce în exterior prin mișcări expresive: cu cît tulburarea e mai mare, cu atît se intensifică agitația, adică mișcările prin care se manifestă expresiv. *Gradul de expresivitate depinde deci de gradul dezechilibrului.*

Din aceste considerații putem trage două concluzii de o mare importanță și anume:

1. Mișcările exterioare, chiar și ale organismelor inferioare, nu sînt mecanice, ci au un *sens*. Ele exprimă o stare interioară.

[18] Baudin, *Psychologie*, ed. 2, Paris, Girard, 1919, p. 536.

2. Mișcările expresive au o *intenționalitate*, nu traduc numai o stare, ci urmăresc un scop — în acest caz menținerea echilibrului vital — sau mai bine zis restabilirea lui. Subliniem în mod deosebit aceste două afirmații, deoarece sub o altă formă, le vom regăsi în procesul de creație artistică.

Dar organismele nu se opresc la exteriorizările simple de felul celor menționate. Cu cît se complică activitatea interioară, cu atît mai complexă devine expresivitatea ei. Hidra reacționează simplu, organizarea sa e simplă și nevoile ei infime. Pe măsură ce se multiplică și se dezvoltă necesitățile, mijloacele de expresie cîștigă în varietate și în finețe. Complexitatea și intensificarea nevoilor au, în privința aceasta, o importanță extremă, ceea ce a fost dovedit prin experiența semnalată mai sus: cu cît hidra era supusă stării de foame timp mai îndelungat, cu atît își accelera mișcările.

Urcînd pe scara regnului animal, vom găsi mijloace de expresie cu atît mai complexe, cu cît animalul aparține unei specii superioare.

Am depăși limitele acestei lucrări dacă ne-am extinde la modalitățile de manifestare ale diferitelor specii. Principial, găsim pretutindeni același fapt: activitatea organică se exprimă prin mijloace diferite, pe care, cu un termen general, le numim *gesturi.* Aceste mijloace se reduc la început la simple reflexe corporale, la care, lucru important, se adaugă la un grad ridicat, sunetele, care sînt sursa limbajului. Căci „limbajul este o sistematizare infinit de complexă de excitații și de mișcări, o *melodie cinetică*". [19] Motorul tuturor acestor manifestări expresive este totdeauna o stare interioară și dintre toate stările, cele care determină mai întîi o expresie sînt, se pare, senzațiile de suferință. Acestea se manifestă mai întîi la toate speciile animale; astfel copilul își face intrarea în lume plîngînd, adică exprimînd o stare de suferință. La toate ființele vii, expresia unei dureri, adică a unui dezechilibru, presupune dorința de a restabili echilibrul. Odată echilibrul restabilit, urmează o stare de satisfacție. Remarcăm că, cel puțin la început, durerea este mobilul cel mai activ al expresiei.[20] În orice caz durerea

[19] Teoria lui *von Monakov*, expusă de H. Ombredane în *Nouveau traité de psychologie* de G. Dumas, vol. III (cap. *Le langage*) Paris, Alcan, 1933, p. 389.

[20] W. Stern, *Psyhologie der frühen Kindheit*, ed. IV, Leipzig, 1927, p. 53—54.

joacă un rol preponderent, vom vedea, de altfel, mai departe ce rol decisiv trebuie să atribuim suferinței în expresia artistică. Plăcerea nu este exclusă, bineînțeles, de la baza expresiei, fiindcă în fond ea nu diferă fundamental de durere. În privința aceasta ne atașăm părerii lui *Beaunis*, împărtășită și de *Ribot* și *G. Dumas*: „N-ar fi exclus ca plăcerea și durerea, care ni se par două fenomene opuse și contrare unul altuia, să fie, în cele din urmă, fenomene de aceeași natură care nu diferă decît printr-o diferență de grad".[21] Această diferență de grad, Marshall o explică într-un mod surprinzător. El susține că organismul reacționează în orice împrejurare: dacă pentru acțiunea ce are de executat are suficientă sau mai multă energie, această reacțiune va fi însoțită de o senzație de plăcere. Dacă, dimpotrivă, energia de care dispune este insuficientă și actul îl costă un efort peste puterile lui, organismul resimte o „neplăcere" mai mult sau mai puțin intensă.[22]

Să vedem acum cum putem răspunde la cele trei întrebări formulate la începutul acestui capitol:

Cum se exprimă animalul inferior? Cum am văzut, prin mișcare.

Ce se exprimă prin mișcările expresive? Este de netăgăduit că se exprimă o anumită stare interioară, corespunzînd unui grad de tensiune a echilibrului dinamic. Aceasta înseamnă că mișcările expresive au un anumit sens.

Care e mobilul care determină animalul inferior să se exprime? El recurge la mișcări expresive îndemnat de tensiunea interioară, fie pentru menținerea echilibrului, fie, mai ales, pentru restabilirea acestui echilibru. Expresia are deci o anumită *intenționalitate*.

Ceea ce ne interesează, mai ales, este problema *dezechilibrului*. Nu există expresie care să nu aibe, la bază, un dezechilibru al forțelor vitale. Gesturile expresive se intensifică în măsura în care dezechilibrul interior este mai pronunțat. Activitatea organismului este o activitate care tinde să asigure un echilibru.

La aceasta trebuie să adăugăm o constatare; mișcările expresive ale animalelor inferioare sînt determinate de necesități biologice. Foamea amenință existența organismului, hidra își intensifică mișcările. Cu alte cuvinte, manifestările

[21] G. Dumas, *Nouveau traité de psychologie*, vol. II, p. 251.
[22] Marshall, *Plain, Pleasure and Aesthetics*, London, 1894 (citat după Y. Hirn, *The origins of Art*, London, Macmillan, 1900).

expresive ale hidrei urmăresc un scop practic: asigurarea existenței prin satisfacerea necesităților inferioare. Nevoile practice ale vieții au dat deci naștere la forme variate ale expresiei.

Aceasta este concluzia noastră esențială. Nu intenționăm să insistăm asupra problemei expresiei în sine. Pentru a întrevedea imboldul cel mai îndepărtat al creației artistice, ajunge să descoperim factorul esențial de la baza expresiilor celor mai primitive. Deducem că acest factor este un dezechilibru produs de necesitățile practice. Întrebarea care se pune acum este dacă această concluzie ne dă un punct de reper pentru activitatea artistică. Necesitățile practice au vreo importanță pentru nașterea și dezvoltarea artei? Pentru a răspunde la această întrebare, vom examina deducțiile ce se desprind din considerarea ansamblului artei primitive.

Capitolul II

SURSELE CREAȚIEI ARTISTICE ÎN ARTA PRIMITIVĂ

1. Problema scopului practic în artele primitive

Numeroasele studii întreprinse asupra artei primitive, au condus, am putea spune, aproape în unanimitate, la concluzia că scopul practic are un rol covîrșitor în privința originei diferitelor arte. Concluziile convingătoare ale cercetărilor mai vechi se mențin și astăzi. La baza acestei concepții găsim pe de o parte teoriile lui Darwin și ale lui Spencer, în care lupta pentru existență este pe primul plan și, pe de altă parte, teoria lui Gottfried Semper, care deduce originea și legile artelor plastice din legile materiei.

Aceste teorii sînt dominate, în principiu, de ideea că viața primitivă este determinată de necesitățile practice și că din acestea se dezvoltă formele superioare ale vieții. Ernst Grosse, de exemplu, unul dintre primii care a încercat o sinteză a artei primitive și ale cărui idei și-au păstrat pînă astăzi influența, spune: „Cea mai mare parte a producțiilor artistice ale popoarelor primitive nu-și datorează originea unor preocupări pur estetice, ele trebuie să servească în același timp un scop practic, care adesea pare a fi motivul principal, în timp ce satisfacția estetică nu vine decît în al doilea rînd. Ornamentele primitive, de exemplu, originar nu sînt ornamente, ci simboluri și semne practice".[23] Este adevărat că Grosse, îndeosebi în concluziile sale, vorbește despre un instinct estetic, presupunîndu-l însă numai în stadiile mai evoluate ale artei primitive. Originea lui o explică prin nevoile practice.

Cîțiva ani după Grosse, Yrjö Hirn, un autor de mare merit, exprimă idei similare. El pune următoarea alternativă: arta este sau un scop în sine — „an end in itself — ein Selbstzweck", sau servește scopuri utilitariste".[24] Conform părerii acestui autor, în creația artistică conlucrează mai mulți factori străini artei· scopul utilitarist are preponderență asupra celorlalte, și dacă presupune și el cîteva date privind impulsiunea primitivă, care nu sînt direct utilitariste, el înclină totuși în favoarea scopurilor practice. Concludente sînt, în privința aceasta, capitolele *Art and Work* și *Art and War*.

Această idee este, treptat, acceptată și generalizată. O găsim, spre exemplu, la W. Wund [25], sau și mai tîrziu, la H. Werner [26]. Printre autorii recenți o găsim și la Victor Basch: „Studiind aceste manifestări, esteticienii contemporani au decis că, precum și în natură, sub diversitatea amețitoare a motivelor transpare un anumit număr de teme directoare (...), se revelează un anumit număr de forme fundamentale și de tipuri identice. Pentru a sesiza aceste tipuri, trebuiesc analizate, nu artele superioare, ci cele industriale și minore, ale căror produse satisfăceau mai întîi în mod unic necesitățile materiale, dar la care s-au adăugat, încetul cu încetul, pentru satisfacerea acestor necesități, acelea ale nevoilor ideaționale și dezinteresate".[27]

Această teorie a fost întărită și de ideea jocului, idee care a exercitat, și mai exercită și astăzi, o adevărată tiranie. Kant și Schiller, înțelegînd prin joc o activitate dezinteresată, fac din acesta o bază de explicație pentru activitatea artistică. Mai tîrziu, Karl Groos consideră jocul o modalitate de a pune în activitate instinctele și de pregătire pentru viață. Dacă explicația jocului s-a schimbat, s-a menținut ideea legăturii dintre joc și artă. Concluzia părea firească: arta, ca și jocul, servește adaptarea la viață și deci, cel puțin la originea ei, era în serviciul scopurilor practice.

Ce spun în privința aceasta faptele? Examinate în mod rigid, ele confirmă părerile expuse mai sus. Toate aceste teorii pleacă de la o serie abundentă de fapte. Examinînd, de exemplu, artele plastice, a trebuit să se constate că pri-

[23] E. Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. E. Dirr, Alcan, Paris, 1902, p. 229.

[24] Yrjö Hirn, *The origins of Art*, London, Macmillan, 1900, p. 12, Originea practică este evidențiată mai ales la p. 7 și urm.

[25] W. Wund, *Völkerpsychologie*, vol. III, *Die Kunst*.

[26] Heiz Werner, *Die Ursprünge der Lyrik*, Leipzig, Barth, 1924, Werner scrie: „În principiu, trebuie să părăsim în mod radical ideea că creațiile pe care la gradul nostru de cultură le cunoaștem ca estetice, ar fi fost, în toate împrejurările, de la început, estetice.

[27] Victor Basch, *Essais d'Esthétique, de philosophie et de litterature*, Alcan, Paris, 1934, p. 19.

mele lor forme au apărut în strînsă legătură cu uneltele de muncă. Astfel, una din cele mai vechi rămăşiţe de artă primitivă, citată adesea, este un mîner din corn de ren al unui pumnal.[28] În general, dovezile care asimilează primele produse artistice cu uneltele de lucru sînt multiple. Aceste produse erau o anumită materie transformată pentru a servi scopurilor practice. De aceea Gottfried Semper a putut să tragă concluzia că, în artele plastice, rolul principal este rezervat uzajului, materiei şi tehnicei. Opera de artă ar fi un produs mecanic al acestor factori.[29] Scopul practic reiese şi din examinarea funcţiunilor subiective care conlucrează la creaţia artistică. E. Grosse remarcă cu justeţe: „Care sînt, abstracţie făcînd de materie, calităţile care permit popoarelor de vînători să execute operele de artă? (...) Sînt două principale: mai întîi facultatea de a vedea, de a observa şi de a reţine forma exactă a modelelor; apoi o suficientă dezvoltare a aparatelor motrice şi de sensibilitate care intră în activitate în timpul travaliului artistic... Darul de observaţie şi dexteritatea sînt calităţile principale pe care trebuie să le aibe pentru a face artă; acestea sînt şi calităţile pe care le pretinde profesiunea de vînător. *Arta primitivă este deci manifestarea estetică a două însuşiri pe care lupta pentru viaţă trebuie să le confere popoarelor primitive şi să le dezvolte în ele*".[30]

Dacă trecem de la artele plastice la cele *ritmice* găsim acelaşi lucru. Baza comună a acestor arte este ritmul, iar ritmul este în serviciul muncii, idee relevată în special de Bücher şi Wallaschek şi care a avut mulţi adepţi.[31] Activităţile practice sînt însoţite de cîntece care sînt în acelaşi timp muzică şi poezie, emanaţii directe, conform acestei teorii, a respectivelor activităţi. Y. Hirn spune: „În cîntecele şi dansurile prin care sălbatecii se îndeamnă la lucru şi dirijează executarea lui, găsim un aspect utilitarist, deci real, şi nu imaginar".[32]

[28] Reprodus şi la E. Grosse, *o.c.*, p. 125 şi la Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, Siemens, 1893, p. 16.

[29] Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, oder *Praktische Aesthetik*, Frankfurt a M. 1860, vol. 2. Este adevărat că teoria lui Semper a fost mult exagerată de adepţii lui A. Riegl, unul din marii adversari ai acestei teorii materialiste, remarcă cu drept cuvînt această exagerare — vezi A. Riegl, *Ibid.* La fel August Schmarsow, în *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1905.

[30] E. Grosse, *o.c.*, pp. 149, 151 Cităm afirmaţia ca atare şi nu criticăm ideea astăzi în general refutată pe care o exprimă.

[31] Karl Bücher, *Arbeit und Rythmus*, ed. 3, Leipzig, Teubner, 1902, R. Wallaschek, *Die Anfänge der Tonkunst*, traducere din limba engleză, Leipzig, Barth, 1903.

Este adevărat că mai ales lui Bücher i s-a adus obiecţia destul de întemeiată că n-a citat nici un cîntec legat de muncă a popoarelor celor mai primitive.[33] Totuşi în cîntecele primitive se găsesc dovezi multiple care demonstrează că necesităţile practice ar fi la originea artei. Werner remarcă în cîntecele primitive predominarea, ca să zicem aşa, a tendinţei de a se hrăni; ar fi o coincidenţă cu constatările noastre referitor la expresia organismelor inferioare. Iată două exemple notate de St. Hilaire la Botocuzi şi citate de Werner:

1. „Soarele a răsărit, bătrîno! umple-mi oala
să mănînc şi să plec la vînătoare.
2. Botocuzi, mergeţi şi ucideţi păsări, porci,
tapiri, căprioare, maimuţe, şerpi, peşti..."[34]

Exemple asemănătoare găsim la Grosse:

1. „Astăzi vînătoarea a fost bună; am ucis un animal,
avem ce să mîncăm; carnea e bună, rachiul e bun".
2. „Cangurul fugea repede
Dar eu fugeam şi mai repede,
Cangurul era gras
L-am mîncat
Canguru, Cangurul!"
3. „Mazărea pe care o mănîncă albii
O doresc mult!
O doresc mult!"[35]

Muzica, la rîndul ei, fiind strîns legată, în formele ei cele mai primitive, de dans şi de poezie, are, la originea ei, aceeaşi sursă ca şi acestea din urmă.

S-ar părea deci, că teoria originei practice a creaţiei artistice este pe deplin dovedită de fapte. Nu este totuşi susceptibilă de anumite observaţii critice? Aici, ne mărginim la o singură observaţie de ordin general: Nu avem nici o dovadă că exemplele citate în favoarea acestei teorii aparţin într-adevăr producţiilor artistice celor mai primitive. Forma lor, dimpotrivă, ne îndreptăţeşte să le situăm într-un stadiu

[32] Y. Hirn, *The origins of Art*, London, Macmillan, 1900, p. 11—12.

[33] A se vedea Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921, p. 23.

[34] Heiz Werner, *Die Ursprünge der Lyrik*, Leipzig, 1924, pp. 14, 15.

[35] E. Grosse, *Ibid.*, pp. 179, 180.

mai avansat al sufletului primitiv. Nu există, deci, dovezi decisive privitor la originea practică a artei. Ar mai fi și alte observații de relevat, pe care le vom relua după ce expunem mai intîi problema motivelor sexuale, pentru a le îngloba în examenul critic al originei biologice a artei.

2. Problema originei sexuale a artei primitive

Cînd am vorbit despre gesturile expresive la animalele inferioare, am atras atenția asupra impulsului lor, anume instinctul de conservare. Dar gesturile lor, determinate de instinctul reproducerii sînt la fel de importante. Acest instinct primordial, oricare ar fi forma sa de desfășurare, se manifestă printr-o serie de mișcări expresive. La animalele superioare acest instinct se exprimă cu și mai multă evidență. Gesturile expresive, prin urmare, își datorează impulsurile nu numai instinctului de conservare, ci și celui de reproducere, cunoscut în general sub denumirea de instinct sexual. Și după cum au existat tendințe de a explica expresia artistică în funcție de instinctul conservării, au existat și mai există, încă, tendințe de a o explica în funcție de instinctul sexual.

Baza sexuală a creației artistice a fost mai întîi afirmată cu multă convingere de Darwin [36]. Dintre autorii mai recenți, Werner pune la baza artei primitive, alături de motivul conservării, pe cel al reproducerii [37]. Este adevărat că el nu dă nici un exemplu de cîntec inspirat direct din dorința sexuală; relevă numai pe acelea care conțin aluzii la raporturile sexuale. De altfel, obiecțiile formulate împotriva acestei teze sînt numeroase. În ce privește teoria lui Darwin, Max Dessoir remarcă cu drept cuvînt că păsările nu cîntă numai în perioada împerecherii [38]. Se fac de asemenea obiecțiuni din partea celor care au studiat sistematic produsele artei primitive. Trebuie să cităm din nou pe Grosse [39] și pe Y. Hirn [40]. Aceștia constată că din materialul etnografic,

[36] Ch. Darwin, *La descendance de l'homme et la séléction sexuelle.* Trad. Ed. Barbier, ed. 3, Paris, Reinwald, 1881, p. 402 și urm.
[37] Heinz Werner, *o.c.*, p. 16.
[38] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. 1, Stuttgart, F. Enke, 1906, p. 297.
[39] E. Grosse, *o.c.*, în special, p. 225 și urm.
[40] Y. Hirn, *o.c.*, în special capitolul *Art and sexual. Selection.*

nu reiese primordialitatea instinctului sexual. Acești autori, pe cît profesează ideea scopului practic al artei primitive, pe atît neagă, în lipsă de dovezi, caracterul său sexual. Cercetările mai noi n-au adus, în privința aceasta, nici o dovadă în plus .[41]

Este adevărat că acestor critici li se pot aduce obiecții serioase. Ca să dovedești originea sexuală, este oare necesar ca opera ca atare să conțină motive sexuale? Dacă, spre exemplu, desenele primitivilor nu au nici un caracter sexual, impulsul inițial putea totuși să fie de natură sexuală. Din domeniul patologic, de exemplu, se cunosc destule cazuri de psihoze sexuale care au determinat un sentiment religios. Nu s-ar putea să aibe loc același lucru în domeniul artei? Cu alte cuvinte, creația omului primitiv n-ar putea să fie o mască a instinctului sexual?

Problema s-ar putea pune și în felul acesta și o pune mai ales școala psihanalitică a lui Freud. Însă modul de a vedea al acestei școli depășește cadrele problemei așa cum am pus-o la începutul acestui capitol. Freud nu identifică instinctul sexual cu instinctul de reproducere, ci îi dă un sens cu mult mai larg. Pentru Freud, nu mai este vorba de a presupune instinctul de reproducere ca fiind la originea artei. În al doilea rînd, teoria lui Freud este ea însăși susceptibilă de critici foarte întemeiate.[42] Nu-i nevoie să insistăm asupra lor, deoarece se pare că însăși școala psihanalitică se însărcinează să o facă. În tot cazul, în ultimele lucrări ale lui Freud și ale colaboratorilor săi, sensul ce-l dau sexualității este așa de mult lărgit încît a devenit de nerecunoscut.[43] Iar unul din adepții săi cei mai de seamă, Otto Rank, cel care a aplicat mai insistent teoria freudiană la artă, a luat în timpul din urmă chiar atitudine împotriva unora din aspectele ei.[44]

Sîntem deci nevoiți să respingem originea sexuală a artei. Pentru demonstrarea ei, nu se pot invoca argumente suficiente, cum am văzut că s-ar putea invoca pentru originea ei din scopul practic.

[41] A se vedea și Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921, p. 182 și urm. (capitolul *Les origines de l'évolution*).
[42] A se vedea, între alții, Ch. Lalo, *La beaute et l'instinct sexuel*, Paris, Flammarion, 1922.
[43] A se vedea în special S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, ed. 2, Viena, 1931.
[44] Otto Rank, *La volonté du bonheur*, trad. Yves Le Lay, Paris, Stock, 1934.

Capitolul III

SURSA SPECIFICĂ A CREAȚIEI ARTISTICE

Dintre cele două tendințe vitale fundamentale, în funcție de care se caută explicația impulsului originar al creației artistice, am putut vedea că argumentele și faptele pledează în favoarea instinctului de conservare, care generează în mod direct activitatea practică. Datele etnologice nu par să pledeze nici în aparență pentru instinctul de reproducere. Vom încerca să vedem în ce măsură dovezile pentru instinctul conservării sînt suficiente. Am rezervat critica acestor dovezi pentru prezentul capitol, deoarece, pe de o parte, observațiile noastre pot privi tot așa de bine celelalte instincte ce s-ar putea propune la baza creației artistice; pe de altă parte, sperăm să desprindem din criticile noastre sursa mai specifică a acestei creații și, dată fiind importanța ei, ea trebuie să fie tratată într-un capitol special.

Înainte de a trece la obiectul însuși al acestui capitol, trebuie să mai facem o remarcă. Tendința de a explica nu numai creația artistică dar și alte activități spirituale în funcție de anumiți factori elementari, este veche, însă a fost lărgită mai ales prin doctrinele evoluționiste. În spiritul acestor doctrine, în cazul că se dovedește netemeinicia vreunui factor elementar, se caută altul, eventual mai mulți împreună. Astfel s-a ajuns să se descopere la originea creației artistice, în afară de instinctul de conservare și de reproducere și alte instincte. Deja Aristotel, de exemplu, vorbea despre instinctul *imitației*, problemă reluată la sfîrșitul veacului al XIX-lea și în timpurile noastre, cu și mai multă insistență. Baldwin, la rîndul său, vorbește despre *selfexhibiting impulse*, aplicat și în domeniul artei. Se evoca apoi instinctul jocului, etc... fiecare din aceste „instincte“ reprezintă, bineînțeles, la rîndul său un fenomen atît de complex, încît pre-

tindea el însuși o explicație mai aprofundată. Reducînd creația artistică la unul sau mai multe din aceste fenomene, nu s-a explicat, în definitiv, nimic. Vom reveni asupra unora din aceste probleme. În cursul acestui capitol sperăm să desprindem cîteva concluzii generale ce se pot opune tentativelor de a reduce creația artistică la tendințe simple.

În lucrarea de față ne-am ocupat de problema artei primitive în convingerea legitimă că esența activității creatoare o putem descoperi cu mai multă evidență studiind formele ei cele mai simple. Astăzi în urma dovezilor bazate pe fapte, predomină ideea că arta primitivă își are originea în instinctul conservării. Activitatea practică ar fi sursa comună din care s-au detașat treptat, treptat diferitele arte. Această metodă, spuneam, este proprie evoluționismului, care pretinde să explice fenomenele superioare prin cele inferioare. *André Lalande* are, în privința aceasta, o observație foarte justă: „Se știe, de altfel, că ideea de evoluție este considerată ca înrudită cu transformismul darwinian; printr-o analogie fără îndoială puțin logică dar așa de naturală că este dificil să o eviți, se presupune că explicînd originea *speciilor*, adică formele vii speciale și diverse, nu avem nevoie decît de o treaptă în plus pentru a explica vitalitatea, apoi prin ea, sensibilitatea, și prin sensibilitate gîndirea“.[45] În domeniul artei primitive se presupune efectul aceleiași legi. Dar dacă arta s-a ivit, printr-o simplă dezvoltare, din necesitățile primitive, se mai poate vorbi despre creație propriu-zisă? Nu este vorba atunci de un fenomen mai mult sau mai puțin pasiv, despre o simplă evoluție?[46]

E adevărat că datele etnologice dovedesc strînsa legătură dintre artă și activitățile practice. Aceasta înseamnă oare că arta s-a dezvoltat din necesitățile practice? Nu s-ar putea presupune că arta s-a ivit, nu din necesitățile practice, ci *cu toate că* la început s-a manifestat în domeniul practic? E de netăgăduit că obiectele care formează ansamblul artei primitive au servit un scop practic, însă același obiect poate servi mai bine chiar, fără ornamentul decorativ. Un pumnal, de exemplu, e mai adaptat practicii dacă are un mîner simplu decît unul sculptat. Ne putem întreba de ce își decorează omul primitiv uneltele dacă această decorație, fără a le face mai practice, le scade dimpotrivă utilitatea? Cînd omul

[45] André Lalande, *Les illusions évolutionnistes*, Alcan, 1930, p. 8.
[46] Haeckel, de altfel, propune substituirea noțiunii de creație prin cea de evoluție. Conf. Lalande, *Ibid.*

primitiv aplică prima crestătură sau pentru prima dată culoarea pentru a decora un obiect, n-o face oare în intenția de *a se ridica deasupra scopului practic*?

Credem că putem răspunde afirmativ la această întrebare. Unealta omului primitiv este un obiect de artă, nu prin caracterul său practic, ci *tocmai fiindcă depășește scopul utilitar*. Arta, la început, este numai asociată activității practice, dar nu se naște din ea. Ea a găsit numai un prilej de manifestare în activitatea practică. E ușor de înțeles lucrul acesta, dacă ne gîndim că omul primitiv, în urma mijloacelor sale simple de trai și probabil a mentalității sale reduse, e stăpînit exclusiv de preocupările imediate ale existenței. El nu are timp nici posibilitate să se consacre exclusiv artei. Cum însă anumite tendințe de activitate artistică există în el, și le va manifesta, așa cum va putea, adică în ocupațiile sale curente. Abia treptat, cu dezvoltarea vieții sale sufletești, și a mijloacelor de expresie și în urma dezvoltării condițiilor de trai, arta va dobîndi un caracter superior, o anumită autonomie. La început, fiind incapabil să se ridice cu totul deasupra nevoilor fizice ale vieții practice, omul nu va putea crea o artă independentă, însă, ca o compensație, își va manifesta tendințele artistice în legătură cu ocupațiile curente. Așa ne putem explica caracterul artistic al obiectelor utilizate de omul primitiv. Așa ne explicăm conținutul poeziilor primitive din care am citat cîteva exemple. Dacă în aparență, se referă la instinctul foamei, ar fi o naivitate să presupunem că omul primitiv urmărea să-și astîmpere foamea cîntînd. Cauza acestei referiri e cu totul alta. În creațiile sale, omul își exprimă aspirațiile cele mai înalte. Ori pentru omul primitiv, aspirația cea mai înaltă este de a se ști la adăpost în privința necesităților esențiale ale vieții, viața sa psihică fiind încă rudimentară. Imaginația lui se reduce la preocupările, la necesitățile practice, și cu ajutorul acestora își va manifesta tendința artistică. Îndată însă ce va depăși cadrul îngust al vieții psihice, creațiile lui vor avea un caracter mai spiritualizat.

Fără să vrem, mentalitatea noastră de astăzi este dominată de un punct de vedere utilitarist care caută scopul practic al tuturor lucrurilor, scăpînd din vedere un anumit caracter de elevație în creația omului primitiv. Dar, repetăm: activitatea practică este pentru omul primitiv numai *un prilej* de exprimare a unei tendințe artistice și nu o explicație a ei; dacă pasărea își face cuibul în copac, putem să explicăm pasărea în funcție de copac?

Nu putem trece cu vederea că aspectul practic al artei primitive a fost scos în evidență în primul rînd din studiul artelor plastice. Concluzia s-a extins și asupra celorlalte arte, dar o poezie sau o melodie cu conținut practic, ce scop practic ar putea urmări? Singura funcțiune utilă ce ar putea-o îndeplini este alinarea unei dureri. Dar tocmai această alinare a durerii ne dovedește scopul superior al creației artistice, durerea pe care vrea s-o aline fiind alta decît cea fizică. Omul suferind o durere fizică nu cîntă și nu compune poezie. Acea durere este *de altă natură*, deci creația sa tinde dincolo de scopul material propriu-zis.

E legitimă tendința de a explica fenomenele spirituale în funcție de fapte, dar adesea s-a comis și se comite greșeala de a limita domeniul faptelor la realitatea practică. Căci ceea ce nu e decît o metodă care explică în funcție de fapte, duce la o anumită mentalitate, aceea de a considera actul spiritual numai în funcție de realitatea practică. Acest lucru a survenit în studiul artei primitive. Găsindu-se, pe de o parte, producția artistică primitivă strîns legată de activitatea practică, pe de altă parte, venind cu o mentalitate apriorică de a explica totul în funcție de realitatea practică — nu e de mirare că s-a făcut din activitatea practică un izvor al fenomenului artistic.

Totuși întrebarea cea mai importantă rămîne deschisă: *Cum* și *pentru ce* a trecut arta de la stadiul practic la stadiul estetic? Desigur, cei care împărtășesc spiritul doctrinei evoluționiste, au găsit prompt răspunsul: printr-o evoluție continuă. Aceasta însă este o simplă afirmație fără nici o dovadă. Ce l-a determinat pe om să treacă de la domeniul practic la domeniul estetic, la arta dezinteresată? Ce a făcut să apară acest fenomen nou, arta autonomă? În ce ne privește credem că această apariție nu mai este un mister, dacă concepem și dovedim că omul primitiv, chiar atunci cînd era aservit aproape exclusiv activității practice, adică nevoilor fizice, avea și o tendință artistică pe care, date fiind condițiile de existență și stadiul său de dezvoltare, o exercita în domeniul practic, pînă în momentul cînd treptat această tendință își cîștigă independența. Foarte sugestiv se exprimă relativ la această chestiune Karl Marx: „Este adevărat că și animalul creează (. . . .) Dar el creează numai în măsura nevoilor sale și a progeniturii sale (. . .) el creează numai sub imperiul nevoii fizice, în timp ce omul creează liber, independent de această nevoie și el nu creează cu adevărat decît eliberîndu-se de această nevoie (. . .) și astfel omul creează

şi după legile frumosului".[47] Deci tendinţa spre activitatea artistică nu se naşte din activitatea practică, ci dimpotrivă, ea luptă cu aceasta din urmă pentru a se libera de ea. Alois Riegl remarcă această idee încă în 1893, vorbind despre o aşa-zisă *voinţă artistică*, despre un *Kunstwollen*. Acest „Kunstwollen" îndeamnă la o luptă perpetuă cu materia şi cu scopul practic.[48] Dacă A. Riegl nu explică această voinţă artistică, principiul ei rămîne, totuşi, extrem de fecund.

Dar să revenim la afirmaţia precedentă; arta nu se naşte din tendinţa spre activitatea practică, ci în pofida acesteia. Utilitatea în acest caz nu constituie un principiu şi nu serveşte nici o explicaţie. Goethe are, intr-o scrisoare din 1796 către Mayer, o observaţie justă în această privinţă: „... Ar fi preferabil să fie înnecate [artele] fără întîrziere, cu o piatră de gît, în loc să fie desfiinţate printr-o explicaţie utilitaristă".[49]

Impulsul primitiv al creaţiei artistice nu trebuie deci căutat în domenii care îi sînt străine. Unde trebuie să căutăm atunci originea acestei tendinţe artistice, despre care am spus că e în luptă cu activitatea practică? Credem că îi putem da de urmă dacă revenim la forma primitivă a expresiei.

În capitolul intii am văzut că la baza expresiei este totdeauna un dezechilibru. La animal acest dezechilibru era produs de necesităţile biologice. Am văzut de asemenea că aceste necesităţi nu explică problema artei. Nu putem uita, în schimb, că orice fel de expresie, deci şi expresia artistică, nu se poate produce fără un dezechilibru. Nici un fenomen, fie şi din domeniul fizic, nu se produce fără o disproporţie a forţelor. N-am putea găsi o soluţie, fie şi relativă, examinînd mai de aproape problema echilibrului psihic?

Dacă dezechilibrul determinat de nevoile biologice care sînt dirijate spre lumea exterioară — fie că este vorba de satisfacerea foamei, căutarea de adăpost sau satisfacerea sexuală — nu ne poate clarifica, nu ne putem oare întreba dacă nu cumva există un dezechilibru *de altă natură* care ar putea da impuls expresiei artistice? Acest dezechilibru n-ar

[47] Oekonomisch-philosophische Manuscripte aus dem Jahre 1844. În Marx-Engels, *Ueber Kunst und Literatur*, Moskau, 1937, p. 17.

[48] Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, Siemens, 1893, pp. 20, 24. A se vedea şi August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig–Berlin, Teubner, 1905, p. 3 şi urm. şi W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, ed. 9, München, Piper et Co., 1919, p. 11 şi urm.

[49] *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, vol. I, Weimar, Goethe Geselschaf, 1917, p. 269.

determina nevoi mai adînci decît cele instinctive? Acest dezechilibru oare nu pune sufletului probleme *care nu se pot rezolva altfel decît printr-o activitate creatoare*?

S-a afirmat adesea că arta plastică are la originea ei desene în nisip, pe scoarţa arborilor etc.[50] Este un semn de întrebare dacă aceste desene pot fi considerate drept creaţii artistice. În orice caz, nu există obiect artistic care să nu exprime un sentiment oarecare. Iar sentimentul are, la rîndul său, la bază un dezechilibru. Pierre Janet spune că *sentimentul este regulatorul forţei psihice*.[51] El se iveşte atunci cînd se cere restabilit un echilibru tulburat. Opera de artă sau mai bine zis procesul creator, nu are oare acest rol echilibrator?

Un examen atent al artei primitive ne conduce la concluzia că aceasta are totdeauna la bază o excitaţie intensă, o mare nelinişte sufletească. Astfel, forma cea mai primitivă a dansului este *dansul extatic*, care se caracterizează printr-o amorţire aproape complectă a simţurilor pînă la pierderea contactului cu lumea exterioară. Această toropeală este adesea căutată prin mijloace artificiale, cum sînt substanţele toxice sau căldura excesivă. (Pentru acest din urmă procedeu vrăjitorii au chiar încăperi anume amenajate). Trebuie deci să vedem aici *predominarea lumii interioare*. Grosse, fără a trage concluziile ce se impun, spune foarte just: „Este o tortură să rămîi liniştit cînd eşti excitat în interior, este o bucurie să laşi joc liber impulsiunii interioare prin mişcări adaptate".[52] Din pricina aceasta găsim dansul aşa de strîns legat de diferitele manifestări la care primează lumea interioară, cum sînt obiceiurile religioase.[53]

Acelaşi lucru se poate constata despre cîntec, care la început este strîns legat de dans şi care se înrudeşte cu muzica şi cu poezia. Böckel citează un cîntăreţ tătar care afirmă „Înainte de a fi surexcitat nu găsesc un singur cuvînt".[54] În acelaşi sens constată Y. Hirn: „La cele mai multe naţiuni

[50] V. Basch, repetă această idee la locul citat.

[51] Pierre Janet, *De l'angoiasse à l'extase*, vol. II, *Les sentiments fondamentaux*, Paris, Alcan, 1928. În special partea a doua: *Les régulations de l'action*, p. 127 şi urm. Apoi *La force et la faiblesse psychologiques*, Paris, Maloine, 1932, între altele, p. 33.

[52] E. Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. E. Dirr, Paris, Alcan, 1920, p. 168.

[53] Hawelock Ellis, *Tanz des Lebens*, trad. din engleză de Clars Schumann, Leipzig, 1928, p. 36 şi urm.

[54] O. Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig, Teubner, 1913, p. 1.

drama cea mai simplă și poezia cea mai primitivă au fost legate de rituri orgiastice, care din punct de vedere psihologic, seamănă foarte mult cu ceremoniile bahice".[55]

În ce privește artele plastice constatările nu diferă. Însuși Grosse este nevoit să constate, vorbind despre arta eschimoșilor: „Dacă privești colecția bogată pe care Jacobsen a achiziționat-o pentru muzeul etnografic din Berlin... îți pare să vezi erorile unui coșmar"[56]. Același lucru se constată și în bogatele colecții de artă primitivă din British Museum.

Această excitație interioară ne explică apariția activității artistice. Cînd omul primitiv își decorează uneltele, n-o face îndemnat de o necesitate practică, ci în urma acelei excitații interioare, care îl îndeamnă să depășească scopul practic. Bineînțeles nu totdeauna este vorba de „ororile unui coșmar" însă niciodată nu lipsește un grad oarecare de excitație. Această excitație, care totdeauna este un dezechilibru produs în tensiunea psihică, stă la baza tendinței artistice. Caracteristica ei fundamentală este că ea scoate în evidență lumea interioară, pe cînd instinctele de conservare și de reproducere, pentru a fi satisfăcute, tind totdeauna spre lumea externă. Creația artistică deci s-a ivit dintr-o tendință *contrară* pornirilor care tind spre satisfacerea imediată a nevoilor instinctive.

Dacă ar fi adevărat că motivarea creației artistice este condiționată direct de instinctele primare, ne-am putea pune întrebarea: de ce e incapabil de creație animalul, care este dominat exclusiv de instinctele sale. Răspunsul că instinctele sale n-au atins un grad suficient de evoluție, nu poate să satisfacă. Noi credem, dimpotrivă, că el nu poate crea tocmai fiindcă este aservit instinctelor, iar prin aceasta realității externe. Din cauza aceasta nu se poate dezvolta lumea lui interioară, ale cărei tensiuni singure pot produce o activitate creatoare.

Din această cauză teoriile care puneau la baza creației artistice „instinctul de expresie" ca atare, fără să se întrebe ce condiționează acea expresie n-au putut duce la rezultat. Gesturile expresive determinate în mod direct de pornirile instinctive, de automatisme și alte fenomene psihice inferioare, nu au nimic comun cu creația artistică. Abia cînd mișcările expresive vor fi puse la cale de conținuturi interioare

[55] Y. Hirn, *The origins of Art*, London, Macmillan, 1900, p. 111.
[56] E. Grosse, *Ibid.*, p. 145.

născute dintr-o tensiune contrară pornirilor instinctive, convertind impulsurile spre interioritate, ajungem în domeniul creației artistice. André Lalande are, în privința aceasta, o remarcă foarte interesantă: „Poate că primul savant, primul artist, primul gînditor n-au fost ceea ce au fost decît datorită unei infirmități care paraliza mai mult sau mai puțin în ei impulsurile nereflectate ale naturii. Acțiunea cînd se lansează spre exterior, fără obstacole, nu lasă urme în conștiință; acestea apar numai cînd acțiunea se oprește sau se tulbură".[57]

Fără îndoială, omul primitiv este stăpînit mai întîi de puterea instinctelor. Însă el creează artă nu în măsura în care lasă curs liber acestora, ci în măsura în care le depășește. Stările sale de excitație interioară ne arată că el are și *alte* necesități decît cele de conservare și reproducere, nevoi care trebuiesc satisfăcute *altfel*. Aceste necesități sînt de natură spirituală și satisfacerea lor are loc în sens contrar satisfacerii instinctelor elementare. Combătînd aceste instincte omul se ridică deasupra nivelului lor. Creația artistică își are deci originea într-un *conflict cu natura primitivă*. Ea nu este o simplă prelungire a fondului biologic, ea depășește acest fond prin *atitudinea luată împotriva lui*, liberîndu-se de strînsoarea lui. Creația artistică presupune o repliere spre sine, constituirea unei lumi lăuntrice determinînd sentimente arzătoare care încălzesc imaginația. Prin această combustiune interioară se cristalizează un sens profund al vieții, care va fi exprimat în opera de artă. *În acest sens superior este tendința de expresie intim legată de procesul de creație artistică.*

Dar n-am vrea să se înțeleagă în mod greșit sensul pe care îl atribuim luptei cu instinctele. Noi întrebuințăm termenul de instinct în sensul de tendință de a satisface necesitățile biologice imediate. Lupta cu aceste tendințe instinctive este departe de a avea drept scop suprimarea sau eliminarea fondului biologic. Dimpotrivă, omul luptă cu instinctele pentru a aprofunda însemnătatea naturii lor și scrutînd profunzimea lor, să ia o atitudine împotriva satisfacerii lor superficiale. Numai prin această constrîngere ajunge el să le dea o expresie superioară.

Opera de artă, ca orice creație spirituală nu se naște deci din prelungirea impulsurilor instinctive, ci ca o evaziune

[57] A. Lalande, *Las illusions évolutionnistes*, Paris, Alcan, 1930, p. 133.

din strînsoarea lor. Nemulţumirea resimţită din cauza naturii sale inferioare, dorinţa de a depăşi ceea ce este elementar în ea, îndeamnă omul să se ridice deasupra simplei satisfacţii biologice şi să-şi pună probleme deasupra necesităţilor primare ale vieţii. Destinaţia originară a organismului este să-şi satisfacă necesităţile inferioare în vederea conservării proprii. Este vorba de o impulsiune înnăscută care însă nicidecum nu presupune o viaţă complexă, după cum o dovedesc organismele inferioare. Omul însă nu este mulţumit cu ceea ce are în mod primitiv, el deviază de la destinaţia sa originară luînd atitudine împotriva ei, pentru a se elibera de ea şi a o sublima.

În această tensiune, care presupune o retragere în sine trebuie să se producă dezechilibrul care duce la creaţia artistică. Producîndu-se într-un alt domeniu decît nevoile biologice, echilibrarea lui va comporta alte mijloace.

În acest capitol nu insistăm asupra analizei acestui dezechilibru, a acestei excitaţii interne care este însăşi sursa creaţiei artistice. Capitolele următoare îi vor fi consacrate. Aici, expunem numai, în linii generale, punctul de vedere principial, pentru a ne da seama în ce direcţie trebuie să căutăm sursa specifică a creaţiei artistice. Din reflexiunile noastre trebuie să reţinem că e vorba, ca în orice mişcare expresivă, de un dezechilibru, dar acest dezechilibru nu ne îndreaptă spre lumea externă, ci spre cea interioară. Nevoile pe care le suscită, nu pot fi satisfăcute cu mijloace care ţin de automatisme, ca în cazul instinctelor de conservare şi de reproducere, ci cu mijloace *create*. El este de aşa natură şi intensitate, încît zdruncină sufletul omenesc pînă în străfund. De aceea simplele eforturi nu vor fi suficiente pentru a-l stăpîni, ci *va fi nevoie de eforturi creatoare*. Ceea ce le caracterizează este că ele crează o realitate nouă din materia, care poate fi cuvîntul, sunetul, culoarea, marmora şi în sfîrşit orice altă modalitate a tehnicei artistice. *Numai eforturile acestei creaţii sînt capabile să restabilească acest echilibru.*

Prin urmare creaţia artistică este *o atitudine determinată de un dezechilibru al vieţii interne*. Acest dezechilibru însă este de aşa natură şi de aşa putere încît *pretinde o atitudine creatoare chiar din momentul ivirii lui*. Artistul *nu devine creator*, el *este creator* prin esenţa intimă a naturii lui. *El îşi trăieşte existenţa prin tensiunile sale creatoare.* Astfel procesul lui creator este o problemă a existenţei lui. El nu poate alege între a crea şi a nu crea, fiindcă în baza dinamismului vieţii sale interne el nu poate să fie decît creator.

Iată pentru ce teoriile care, pentru a explica arta, pleacă de la problema expresiei ca atare, considerînd-o ca o tendinţă specială, nu pot să ducă la rezultat. Studiind expresia în sine, inevitabil sîntem îndemnaţi să ţinem seama de orientarea spre lumea exterioară. Originea acestor teorii poate fi atribuită lui Aristotel, care insistă mult asupra imitaţiei. A imita înseamnă în primul rînd a ţine seama de lumea externă, şi astfel se pierd din vedere tensiunile care, dimpotrivă, conduc spre interioritatea omului. Tot aşa greşesc acele teorii care caută să reducă creaţia artistică la una sau mai multe tendinţe sau instincte speciale. E un punct de vedere cu totul eronat. Creaţia artistică este *o atitudine generală, globală, a sufletului*, determinată de un dezechilibru care nu poate fi rezolvat decît printr-un *efort creator*, efort care se desfăşoară după legile frumosului, cum se exprimase Marx. Iar această atitudine faţă de propriul zbucium va furniza şi sensul atitudinii sale faţă de lume în general. Este vorba deci de un factor extrem de complex în care, de la început, se găseşte angajată întreaga personalitate a artistului creator şi care din această cauză nu poate fi redus sau explicat din fenomene inferioare.

După cum am spus, dezechilibrul produs, pune în pericol însăşi existenţa sufletească a artistului. Aceasta reiese şi mai bine dacă ne gîndim din nou la omul primitiv. Este în general stabilit că diferitele forme de artă primitivă le găsim legate de preocupări de ordin spiritual, ca religia, magia, miturile etc. Prin acestea omul îşi pune probleme, nu materiale şi accidentale, ci spirituale şi eterne. Ele vizează întreaga existenţă. Faptul că producţiile sale artistice sînt aproape exclusiv legate de acest gen de preocupări, înseamnă că omul primitiv încearcă să răspundă în acest fel la multe îndoieli ce îl încearcă în faţa existenţei. De aceea arta primitivă are o semnificaţie mult mai profundă decît i se atribuie adesea. Ea izvorăşte din problematica existenţei însăşi. Într-un grad de intensitate mai ridicat, acelaşi lucru se întîmplă cu artistul superior. Atitudinea sa faţă de dezechilibrul sufletului său este o atitudine faţă de problemele existenţei care i se pun prin acest dezechilibru. În opera lui va pulsa un sens alimentat din adîncimile sale sufleteşti.

Dar se ridică o chestiune fundamentală: rezultă din cele expuse că impulsiunile biologice nu au nici o importanţă pentru creaţia artistică? Nicidecum.... Importanţa lor este capitală, dar nu direct, ci indirect. Tensiunea fără de care nu se poate dezvolta lumea interioară şi din care se naşte

creaţia, este o reacţie faţă de pornirile instinctuale. *Fără excitaţia pornirilor instinctuale, nici reacţia lumii interioare nu s-ar produce.* Activitatea artistică nu presupune eliminarea instinctelor, ci o atitudine care le este contrară. Diferenţa este esenţială. Cu toate că este potrivnică vieţii instinctuale, *creaţia artistică nu s-ar produce fără excitarea din afară a acesteia.* În loc să afirmăm, deci, că eşti artist creator în măsura în care eşti lipsit de instincte, trebuie, dimpotrivă, să conchidem că tocmai creatorul are nevoie de un substrat instinctiv puternic, cum de altfel o dovedesc biografiile marilor creatori. De intensitatea instinctelor depinde intensitatea reacţiei pe care o suscită împotriva lor, deci adîncimea dezechilibrului şi consistenţa creaţiei. În aceasta rezidă dialectica profundă şi complexă a sufletului creator. Artistul nu este un sfînt fără instincte, ci o fiinţă răvăşită de forţele naturii sale. Calitatea sa creatoare nu vine din absenţa instinctelor, ci din faptul că, în pofida puterii lor, nu se lasă dominat orbeşte de ele şi îşi caută căile proprii. E adevărat, şi biografiile lor o dovedesc cu prisosinţă, că adesea artiştii sînt victimele instinctelor proprii. Însă în măsura forţei sale de împotrivire, artistul se ridică iarăşi la înălţimi spirituale. *Condiţia esenţială a personalităţii creatoare este de a-şi afirma eul,* de a nu se lăsa antrenată de forţele instinctuale, ci de a le rezista cu vigoare. Abandonarea eului este caracteristica fiinţelor slabe, care nu se pot ridica deasupra naturii oragice, fiind o sinucidere spirituală. Prin rezistenţa faţă de pornirile inferioare se acumulează forţa spirituală. Acest fenomen este cunoscut şi în alt domeniu. Sănătatea noastră organică depinde şi ea de un conflict. Cînd printr-un vaccin se introduc în organism anumiţi microbi, în realitate se introduc fermenţii unui conflict. Lupta sa cu aceşti fermenţi măreşte rezistenţa organismului la anumite boli. Vigoarea spirituală depinde şi ea de puterea de rezistenţă faţă de „microbii" tendinţelor primare. Cel care se lasă în voia naturii sale primitive nu va fi niciodată un artist creator. Goethe, comentînd *Essais sur la peinture* a lui Diderot, spune: „Artistul recunoscător faţă de natura care l-a zămislit şi pe el, îi adaugă o a doua natură, însă una simţită, gîndită, uman desăvîrşită".[58] În acelaşi sens găsim un frumos pasaj la Paul Valéry. În discursul său ţinut în faţa pictorilor gravori el spune: „Resimţim anumite dorinţe, pe care natura

[58] J. W. Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei*, în *Goethes sämtliche Werke*, vol. 18, Berlin, Ullstein, sf.a., p. 191.

nu le poate satisface nicicum, şi avem de asemenea anumite puteri pe care ea nu le are. Fără îndoială omul şi universul său s-ar fi putut pune de acord unul cu celălalt. Ne putem imagina un Eden, un Paradis terestru, unde privirile noastre şi impulsurile noastre ar găsi tot ce îşi doresc, şi nu ar putea dori decît ceea ce pot găsi, o grădină în care n-am fi putut visa la nimic ce ar fi mai puţin decît ceea ce este. Dar nu este aşa. Acest univers de delectare nu este al nostru şi eu pretind că, în cele din urmă, trebuie să ne bucurăm de aceasta. Nici copiii nu se delectează timp prea îndelungat cu acele ţări de ciocolată şi de praline, stropite cu sirop, pe care le oferă anumite basme. Ei preferă vreo aventură cu minunatele ei *dificultăţi*. Aceasta, domnii mei, fiindcă este în noi şi altceva decît atracţia pentru voluptatea pură şi simplă, şi chiar pentru cea impură şi complicată. Este o sete cu totul aparte, pe care nici plăcerea perfecţiunii, nici posesia fericită nu o suprimă şi nu o secătuieşte. Deliciul de a ne odihni în certitudinea unui bun nu ne este suficient. Fericirea pasivă ne oboseşte şi ne repugnă; avem nevoie şi de *plăcerea de a face.* Plăcere ciudată, plăcere complexă, plăcere străbătută de chinuri amestecată cu trudă, şi plăcere în urmărirea căreia nu lipsesc nici obstacolele, nici amărăciunile, nici îndoielile, nici chiar desperarea. O cunoaşteţi, domnii mei, noi o cunoaştem destul de bine această plăcere laborioasă, această *plăcere de a face*, care ne este o a doua natură, opusă naturii primare şi imediate despre care v-am vorbit (...) Se opune categoric Naturii prin puterea de abstracţie şi de compoziţie, fiindcă Natura nici nu abstrage nici nu compune; ea nu se opreşte pe loc, nici nu reflectează; ea se dezvoltă fără întoarcere. Putem vedea acum cît de mult este spiritul omului în contrast cu ea (...)".[59]

Repetăm deci concluzia noastră: numai combătînd natura primitivă se afirmă spiritualitatea care duce la creaţia artistică. Dar trebuie să ne înţelegem: aceasta nu presupune că prin procesul creator datele naturii primitive sînt suprimate. După cum am accentuat, de intensitatea instinctelor depinde intensitatea reacţiei care determină consolidarea eului, care la rîndul său, se va manifesta în creaţia artistică. Goethe, vorbind despre a doua natură prin care artistul se ridică deasupra naturii primitive adaugă: „Pentru ca aceasta să se întîmple, geniul, artistul prin vocaţie, trebuie să acţioneze

[59] Paul Valéry, *Discours aux Peintres — Graveurs*, Les Nouvelles Littéraires, 6 Jan. 1934, Reapărut în *Pieces sur l'art*, Gallimard, 1934.

după legi, după reguli pe care i le-a prescris natura însăşi, legi şi reguli care nu o contrazic, care sînt cea mai mare bogăţie a sa, fiindcă prin ele învaţă să stăpînească şi să întrebuinţeze atît marea bogăţie a naturii cît şi bogăţia sufletului său". Altfel, dar în acelaşi sens, se exprimă Kant: „Geniul este aptitudinea înnăscută a sufletului prin care natura dă reguli artei".[60]

În lumina acestor consideraţii, opinia care reduce creaţia la o simplă descărcare, la un fel de purgaţie, apare ca absolut insuficientă. Descărcarea este un fenomen biologic ordinar, ea nu are nimic de a face cu arta. Important este ceea ce se descarcă. Acest *ceva*, este un conţinut spiritual născut şi dezvoltat din conflictul aspru cu tendinţele primitive, conflict în urma căruia s-a consolidat lumea interioară. Iar acest conţinut, acest sens spiritual cristalizat în intimitatea eului se exprimă în actul creator. Dacă am contestat expresia ca bază a creaţiei artistice, am făcut-o referindu-ne la forma sa primitivă, ca automatism. Este neîndoielnic că opera de artă este totdeauna expresia unor tendinţe, dar o expresie de gradul al doilea, condiţionată de consolidarea lumii interioare.

Dar dacă am accentuat aşa de mult drept condiţie a creaţiei artistice consolidarea unei lumi interioare, ceea ce înseamnă retragerea din lumea exterioară şi chiar o opoziţie faţă de ea, înseamnă oare că lumea exterioară nu are nici un aport la procesul creaţiei artistice? Nicidecum. Vom relua mai departe, mai pe larg, această problemă. Pentru moment ţinem să precizăm că, după cum instinctul, deşi combătut, reprezintă o excitaţie indispensabilă pentru a provoca reacţia şi consolidarea lumii interioare, lumea exterioară este şi ea un determinant al creaţiei artistice. Eul creator este supus unor impresii nenumărate din lumea înconjurătoare şi mai ales din viaţa socială, impresii pe care le acumulează îmbogăţind astfel conţinutul său sufletesc. Cînd se repliază către sine, el nu este subiectul unui proces vid; dimpotrivă, revenind spre sine el aduce din lumea exterioară o bogăţie infinită de impresii, pe care le asimilează, le meditează, pe care le descompune şi le recompune, făurind o multitudine de imagini, idei, pe care le va transpune în opera sa. Deci consolidarea lumii interioare este în mod esenţial condiţionată de concursul lumii exterioare.

[60] I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 46.

Capitolul IV

JOCUL ŞI CREAŢIA ARTISTICĂ

În decursul expunerii noastre, am avut prilejul să amintim în diferite rînduri că, după unii cercetători, arta ar avea raporturi apropiate cu jocul. Din punctul de vedere al creaţiei artistice problema este de cea mai mare importanţă, deoarece dacă legătura dintre artă şi joc este adevărată, aceasta ne-ar facilita mult analiza creaţiei artistice. Astfel, înainte de a trece la analiza procesului creator propriu-zis, să vedem ce desluşiri ne poate da problema jocului.

Numele mai des citate în legătură cu problema jocului şi raportul ei cu arta sînt Kant, Schiller, Spencer şi Groos. De la Kant şi Schiller încoace problema a rămas actuală şi înrîurirea ei a crescut. Sugestiile lor au avut o influenţă considerabilă, încît în estetica psihologică de astăzi nu se mai poate omite raportul dintre joc şi artă. Răspunsul în general este afirmativ.

În ceea ce ne priveşte, noi credem că raportul dintre joc şi artă se tratează de obicei prea global şi că acest raport nu este totdeauna evident. În primul rînd sîntem nevoiţi să facem următoarea reflexie critică: deşi autorii citaţi şi adepţii lor, sînt în general amintiţi împreună pentru legătura strînsă dintre joc şi artă, în realitate, între ei există puncte de vedere diametral opuse asupra problemei. Kant şi Schiller, credem noi, n-ar fi deloc de acord cu felul cum a fost ea pusă mai tîrziu. Nu ajunge să invocăm jocul ca atare, trebuie mai întîi să vedem ce înţelege fiecare prin acesta.

Ar fi inutil să expunem diferitele teorii asupra jocului, ca spre exemplu teoria reacţiunii, a prisosului de energie, a atavismului, a exerciţiului pregătitor, a compensaţiei sau teoria catartică, fiindcă cele mai multe dintre ele se completează. Să reţinem numai principiile generale ce se degajează

din ele. Primul principiu, cel al lui Kant și al lui Schiller, este dezinteresul. Kant vorbește, ce-i drept, de dezinteresul relativ frumos, iar Schiller este acela care îl introduce în explicația jocului. În orice caz pentru dînșii, dacă există vreo legătură între joc și artă, aceasta constă în faptul că *amîndouă sînt activități dezinteresate*.

La același grup putem asocia și pe Herbert Spencer, pentru care jocul este o descărcare de energie neîntrebuințată, deci un fel de lux. Însă cu totul altfel se pune problema dacă ajungem la Karl Groos și adepții lui. Față de dezinteresul subliniat de cei precedenți, aceștia invocă rolul util al jocului. Groos preia de la Schiller ideea raportului dintre joc și artă, dar dă artei o explicație utilitaristă. Deci principiul de bază al teoriei raportului dintre joc și artă s-a schimbat fundamental. Schiller, foarte probabil n-ar admite explicația utilitaristă a jocului. Deci, de unde autorii sus-numiții sînt citați adesea ca reprezentînd o singură teorie, anume teoria jocului, în realitate ei susțin două puncte de vedere diametral opuse. Primii reprezintă un punct de vedere idealist, ceilalți un punct de vedere utilitarist. Cele două grupuri vorbesc un limbaj cu totul deosebit. Este adevărat că și Groos vorbește despre plăcerea activității ca atare, la baza ei pune însă principiul exercițiului pregătitor.

Cu toate aceste contradicții, cele două teorii fundamentale au o trăsătură comună. Amîndouă au în vedere o activitate dezinteresată, care *tinde spre lumea externă*. În special în cazul lui Groos jocul, deci și arta, sînt deduse în mod direct, evolutiv, din activitatea instinctuală. Constatările noastre din capitolul precedent sînt în contradicție cu teoria care deduce arta din joc și deci este evidentă insuficiența ei. Groos însuși, de altfel, mărturisește că prin joc se explică mai curînd *contemplația* artistică decît creația artistică.[61]

Dacă însă jocul are vreo legătură cu arta, noi credem că el ar trebui, dat fiind că este un fenomen *activ*, să ne explice în primul rînd problema creației. Dacă n-o poate face, aceasta înseamnă că natura jocului este explicată în mod eronat, sau că el nu ne poate explica fenomenul artistic.

Am merge prea departe dacă am încerca să facem aici o teorie integrală a jocului. Ne vom mărgini numai la o serie

[61] „Und auch darin fand ich meine von Anfang vertretene Ansicht durch die umfassendere Nachprüfung der Thatsachen bestätigt, dass dieser Connex in höherem Masse zwischen Spiel und aesthetischem Genuss als zwischen Spiel und aesthetischer Produktion besteht" K. Groos, *Die Spiele der Menschen*, Jena, 1893, p. 503–504.

de observații care ne pot ajuta în studiul creației artistice. Mai întîi repetăm observația noastră precedentă: dacă admitem că jocul își are originea în instincte, deci că de la început este în serviciul unor forțe centrifugale, care tind spre exterior, atunci nu sîntem consecvenți cu considerațiile noastre despre creația artistică, ca fiind supusă unei forțe centripete, tinzînd spre intensificarea vieții interioare. Creația artistică este o reacție *față de* instincte și nu o prelungire a lor.

Dar problema se poate pune și altfel. Oare jocul să nu poată fi interpretat decît ca un exercițiu al instinctelor? N-ar putea să constituie și o *reacție* împotriva lor? Cu alte cuvinte, jocul n-ar putea să servească în primul rînd trebuințele vieții interne și nu impulsiunile instinctive care caută lumea externă? Este adevărat că Groos a observat deja cu multă temeinicie că jocurile animalelor variază după trebuințele lor instinctive, că într-adevăr ele exersează anumite funcțiuni de care vor avea nevoie la maturitate. Dar trebuie să extindem această teorie în întregime și asupra omului? Ce ne obligă să admitem că, asemenea animalului, și omul este robul instinctelor? Jocul copilului, ca și creațiile artistice ale omului primitiv, n-ar putea fi explicate ca fiind o evadare de sub dominația instinctelor biologice și deci un mijloc de spiritualizare? Am putea poate ajunge la concluzia că jocul nu este numai o descărcare de energie sau un exercițiu pregătitor al unor funcții biologice, ci un stimulent al unor forțe contribuind la îmbogățirea și spiritualizarea vieții interioare. În cazul acesta ne putem apropia întrucîtva de cele expuse în capitolul precedent.

Avem, de altfel, în această direcție, unele indicii. Un punct de sprijin foarte prețios îl constituie doctrina lui Pierre Janet, doctrină care, din păcate, încă n-a fost exploatată cum merită. După P. Janet, jocul are rolul unui *mobilizator de forțe*: „Regula generală a jocului este aceasta: să prepare și să mobilizeze forțele, printr-o acțiune prezentată ca serioasă și cînd forțele sînt mobilizate, să oprească acțiunea și să producă actul de triumf, ca formă de descărcare. Este ceea ce se petrece în fenomenul de intoxicație. Iată un individ care bea vin sau alcool; alcoolul pătrunde în organism, mobilizează forțele. S-ar spune că sistemul nervos, toate celulele, presimt că este începutul unei boli grave, a unei boli serioase; organismul este gata de luptă. Apoi, după cîteva ore, organismul își dă seama că nu e nimic serios, că perico-

lul nu e prea mare; forțele se răspîndesc în organism și individul se simte tare".[62]

Deci, după P. Janet și jocul este o *reacție*, reacție prin care se mobilizează anumite forțe. Rezultatul este *un sentiment de triumf*, ceea ce îl situează într-un plan mult deasupra vieții instinctuale. Satisfacția instinctivă nu produce sentimente de triumf de această calitate.

Jocurile copilului, spre deosebire de jocurile animalului, constau din manifestări care depășesc nevoile biologice. Forța internă, mobilizată, întărește conștiința eului, de aici sentimentul de triumf. Animalele care în urma pornirilor instinctive își îndreaptă privirile exclusiv spre lumea externă n-au eul dezvoltat. La copil, în schimb, avem numeroase dovezi contrarii, tocmai privitor la jocurile lor. Clara Stern, care împreună cu soțul ei, William Stern, a publicat foarte prețioase observații asupra copiilor, spune despre copilul său în etate de 11 luni și jumătate: „Cu tot ce-i cade în mînă face scandal, acesta este jocul lui cel mai frumos. Cu cît mai nebunește, cu atît mai bine. Pentru ce simt copiii o bucurie așa de mare la zgomotul provocat de ei înșiși? Eu cred că tocmai fiindcă e provocat de ei și fiindcă simt atît de nemijlocit cauzalitatea unui lucru. Copilul creează el însuși ceva lovind cu o tavă o masă de lemn. Și copilul, observînd că lovitura este urmată imediat de zgomot, constată o relație de la cauză la efect. Aceasta este una dintre plăceri, și faptul de a fi el însuși cauza, este a doua. Nu sîntem oare la izvorul unor fapte, care și pentru adult formează conținutul și bucuria vieții? A lucra și a crea!"...[63] Pe de altă parte Charlotte Bühler observă un copil de un an și jumătate, care privea cu satisfacție piramida clădită de el din diferite obiecte puse unul peste altul. Ochii lui exprimau o plăcere și o mîndrie, care părea să spună: „Uite, aceasta este opera mea".[64] Copilul își admira propriul succes.

În ambele exemple, care pot fi verificate la infinit avem de a face cu un sentiment de triumf produs de sentimentul propriei cauzalități: copilul simte că *el* a provocat aceste acțiuni, el tinde să-și clădească o lume proprie. Această tendință se manifestă deja de timpuriu. Amintim un exemplu.

[62] Pierre Janet, *La force et la faiblaisse psychologique*, Paris, Maloine, 1932, p. 149. A se vedea problema mai dezvoltată în *De l'angoisse à l'extase*, vol. II, Paris, Alcan, 1928, p. 435 și urm.
[63] W. Stern, *Psychologie der frühen Kindheit bis zum sechsten Lebensjahre*, Leipzig, 1914, p. 80–81.
[64] Charlotte Bühler, *Kindheit und Jugend*, ed. 2, p. 111–113.

S-a observat că în prima sa copilărie, între doi și patru ani, dacă copilul desenează sau construiește ceva, i se întîmplă să exclame, de exemplu, cu mîndrie: „aceasta este o casă".[65] Deci copilul care știe ce este o casă vrea să reproducă una imitînd-o, fiindcă el tinde, prin jocurile sale să imite tot ce a avut prilejul să cunoască. Însă această imitație este foarte ciudată. Cînd stai să o compari cu ce pretinde că a imitat, trebuie să constați că este departe de a-i semăna. Numirea pe care i-a dat-o este deci arbitrară. Acest arbitrar vine din faptul că el nu vede lumea așa cum este, ci tinde să o interpreteze prin propria subiectivitate. De aceea, chiar cînd imită ceva, el îi dă aspectul determinat de propria imaginație. Activitatea lui este dominată de dorințele lui. Aceasta înseamnă că copilul își clădește, alături de lumea reală, o lume a sa, în care lucrurile lui sînt puse într-o ordine nouă, determinată de propriile dorințe.

Concluzia este că prin joc se trezesc anumite forțe latente care determină atitudinile egocentrice ale copilului: *Cauza cea mai adîncă a sentimentului de triumf* despre care am vorbit, este că prin acțiunea săvîrșită copilul a luat o atitudine care depășește nevoile naturii primitive; el afirmă cea de „a doua natură" de care vorbește Paul Valéry, adică insatisfacția produsă de lumea existentă sub forma ei originară și plăcerea complexă de a-i fi adăugat ceva în plus. Prin joc, copilul nu-și exersează numai funcțiunile destinate satisfacerii necesităților strict biologice, ci dimpotrivă, își mobilizează și exercitează forțele latente prin mijlocirea cărora să depășească aceste nevoi.

Jocul, după expresia lui P. Janet, nu e o simplă *descărcare* de energie, cum pretind vechile teorii, ci o *încărcare* de energie (récharge d'énergie). Aceasta va trezi forțele latente care vor învinge natura sa primitivă prin atitudini tot mai spiritualizate. Cu cît copilăria e mai lungă, cu atît condițiile de dezvoltare ale spiritualității sînt mai favorabile. Astfel se explică pentru ce la popoarele primitive găsim în același timp o copilărie scurtă și o spiritualitate redusă. Jocul este *o pregătire pentru spiritualitate*, sau, în orice caz, un mijloc nu de a dezvolta, ci de a depăși viața instinctivă. S-ar putea da numeroase exemple pentru a demonstra preferința acordată acestei lumi noi, imaginare, opusă lumii reale, existente. Dăm un singur exemplu, între o sută, care poate fi verificat la fiecare pas. Charlotte Bühler citează o mamă al cărei copil

[65] Charlotte Bühler, *ibid.*, aceleași pagini.

de trei ani şi jumătate, fiind ocupat cu clădirea unei „scări", la chemarea părinţilor săi, răspunde: „Întîi trebuie să clădesc".[66] Prin atitudini de felul acesta se manifestă tendinţe care nu pot fi explicate prin trebuinţele biologice.

Iată cum ar trebui, după părerea noastră, pusă problema jocului. Noi ne-am referit la jocul copilului, unde problema apare mai clară. Dar nu s-ar putea extinde aceleaşi concluzii la jocurile animalelor? Oare jocul animalelor n-ar putea fi o atitudine împotriva pornirilor primare, adică nu un exerciţiu pregătitor al instinctelor, ci un exerciţiu pregătitor pentru o viaţă interioară mai accentuată? Nu este aceasta cauza pentru care animalele superioare se dedau mai mult jocului decît cele inferioare? Ideea transpiră uneori chiar şi la Groos, căruia uneori, ca din întîmplare, îi scapă fraze ca: „să slăbească forţa oarbă a instinctelor".[67] Dar problema întrece cadrele acestei lucrări, de aceea ne mărginim numai s-o enunţăm.

Credem că din cele expuse s-a degajat concluzia: dacă există o înrudire între artă şi joc, aceasta nu stă în faptul că au la bază o descărcare dezinteresată de energie, sau exerţiul pregătitor al instinctelor primare, ci din faptul că amîndouă au la bază un conflict cu tendinţele primare. Acest conflict este cauza unui anumit dezechilibru care determină atitudinea jocului şi a creaţiei artistice. Pentru că n-a observat acest lucru Groos a trebuit să conchidă că jocul nu poate explica creaţia artistică, ci numai contemplaţia. Noi trebuie însă să repetăm că dacă nu o poate explica pe una nu o poate explica nici pe cealaltă. Deocamdată constatăm că fără o explicaţie a jocului precum aceea pe care am preconizat-o, e greu să stabilim o relaţie între artă şi joc.

Dar acum se pune problema cea mai importantă. Chiar după apropierea pe care am admis-o, este oare plauzibil ca arta să-şi datoreze originea jocului, cum o afirmă în general teoriile amintite? Sîntem de părerea contrară. Între joc şi artă există cel mult unele asemănări, ceea ce nu poate însemna că jocul e la originea artei şi că o condiţionează. Un argument de mare importanţă ni-l procură Max Dessoir deja în ediţia întîia a *Esteticii sale*: „Ar trebui presupus că dacă arta în mod necesar ar depinde de joc, marii creatori în copilărie ar fi trebuit să fie cei mai îndîrjiţi prieteni ai jocului. Şi totuşi nu e aşa, deşi orice temperament viguros se poate

[66] Charlotte Bühler, *ibid.*, p. 185–186.

[67] Karl Groos, *Die Spiele der Tiere*, Jena, 1896, p. VI (Prefaţă). A se vedea şi capitolul *Spiel und Instinkt.*

descărca în mod natural şi în jocuri antrenante".[68] Dessoir a cercetat din acest punct de vedere numeroase biografii şi autobiografii de artişti şi a fost obligat să constate că jocul a avut un rol relativ redus în copilăria lor.[69] Noi înşine, consultînd biografiile enumerate în nota bibliografică de la sfîrşitul acestei lucrări, nu putem decît să confirmăm constatările lui M. Dessoir. În jocurile lor, atît cît le practicau, artiştii dovedeau calităţi care depăşesc cadrele obişnuite ale jocului. Goethe mărturiseşte în *Dichtung und Wahrheit* că, în copilărie, cînd se juca cu camarazii săi, le povestea istorii inventate, pe care le dădea drept reale, de care aceştia din urmă nu se îndoiau.[70] George Sand, şi cu ea mulţi alţii, notează fantezia bogată pe care o cheltuiau în timpul jocurilor din copilărie. Aceasta ne îndeamnă să punem o întrebare: După cum la omul primitiv, activitatea practică nu era decît o *ocazie* şi nu o *condiţie* a artei sale, pentru artist, jocul nu este oare numai un prilej şi nu o cauză a creaţiei sale? Această supoziţie este confirmată nu numai de studiul vieţii artiştilor, ci şi de un examen atent al psihologiei copilului.

În jocurile copilului, pînă în preajma adolescenţei, nu există o preocupare artistică propriu-zisă. Oricît s-a încercat să se atribuie jocurilor copilului un caracter artistic (şi s-a încercat adesea), le lipseşte sensul profund al artei. Se va obiecta probabil că este o simplă problemă de evoluţie, că evoluînd, creaţiile copilului devin tot mai artistice, pentru ca în cele din urmă să devină artă adevărată. Răspunsul ni se pare nesatisfăcător. De fapt, cum explicăm că nu orice copil care s-a jucat în copilărie, a devenit artist? Este de asemenea de remarcat că mulţi copii care neglijează totul pentru joc, expunîndu-se chiar la pedepse grave, sînt lipsiţi de sensibilitate artistică? Nu se poate presupune că sufletul acelor copii nu suscită altă atitudine decît cea pretinsă de joc şi *deci nu au nevoie de o atitudine superioară* — în timp ce sufletul artistului resimte tulburări mai profunde care necesită o atitudine creatoare?

În orice caz, dacă în viaţa copilului se poate vorbi de o aspiraţie artistică, aceasta apare în epoca adolescenţei. Pentru a răspunde la întrebările de mai sus, trebuie să amintim trăsăturile ei caracteristice. Această epocă se caracterizează

[68] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. I, Stuttgart, F. Enke, 1906, p. 229.

[69] Max Dessoir, *ibid.*, p. 311.

[70] *Goethes Werke in sechs Bänden*, vol. V, Leipzig, Insel-Verlag, 1909, p. 38 şi urm.

printr-o viață plină de conflicte. Ele se datoresc schimbărilor radicale ce se produc, relativ la epocile precedente, în domeniul vieții instinctuale. Acum apare, în toată amploarea lui, instinctul sexual, care revoluționează complet starea relativ liniștită de mai înainte. Adolescentul va suferi frămîntări profunde, împotrivindu-se pornirilor trezite de impulsurile acestui instinct, pentru a le stăpîni. Dar cum impulsurile primitive sînt de o rară vehemență, atitudinile contrare vor avea aceeași vehemență. De aici un conflict acerb care revoluționează totul în sufletul adolescentului. Forța nebănuită a noului instinct clatină din temelie dispoziția anterioară și provoacă un adînc haos sufletesc. În această stare, adolescentul caută cu ardoare o ieșire, un remediu.

În același timp în interioritatea sa se naște o concentrare mai adîncă. Din mijlocul frămîntărilor sale apar întrebări, reflexii asupra propriei existențe și aceasta tot în căutarea unei soluții, a unui punct de sprijin. Parcă se caută pe sine însuși în mijlocul haosului. Dar în același timp, frămîntările sale devenind chinuitoare, în sufletul lui se naște, în dorința de a se libera de ele, dorul de a fugi parcă de sine însuși într-o altă lume. Se caută pe sine, dar și fuga de sine. Iată conflictul iscat de două porniri atît de vrăjmașe.

Care va fi salvarea din această interioritate împărțită între forțe vrăjmașe? Aceasta va fi activitatea intensă. Activitate pe *plan real*, dar mai ales pe un *plan imaginar*. Gustul pentru aventură este la culme. Înălțimile și prăpăstiile naturii îl atrag irezistibil, iar imaginația sa visează acte eroice și îndrăznețe: „Nu există om care să privească din închisoarea sa cu un dor mai arzător decît adolescentul", zice Spranger.[71]

Tot atît de imperioasă este tendința de emancipare. Acum, cînd pornirile tainice îi pun cu atîta vivacitate la încercare puterile, vrea să se afirme *el* în toate. Începe să perceapă lumea prin propriul eu și să-i dea interpretarea pe care i-o sugerează propria imaginație.

Este firesc ca, în aceste condiții, atitudinile adolescentului să capete un sens mai adînc. Neliniștea sa interioară dă manifestărilor sale un caracter misterios. Ele trădează o preocupare pentru probleme adînci, pe care însă mai mult le simte decît le înțelege. Preferințe mistice se observă în atitudinile sale sociale. În această epocă se grupează copiii în tot felul de asociații secrete. Preocupările artistice apar tot în această epocă frămîntată. Jocurile copilărești devin jocuri cu un conținut profund. Chiar hoinărerile în sînul naturii au un colorit artistic: frumosul din natură este căutat și idealizat de acești adolescenți cu imaginație vie. Natura, ei o observă cu emoție exaltată și o asimilează propriilor sentimente. Natura *le vorbește* și limbajul ei este conform dorințelor proprii; izvorul de munte le înșiră legende fantastice, iar ruinele unei cetăți, fapte mărețe din trecut. Imaginația lor dă viață naturii și prin aceasta ea devine și mai frumoasă.

[71] E. Spranger, *Psychologie des Jugendalters*, ed. 10, Leipzig, Barth, 1928, p. 52–54.

Această stare de spirit duce irezistibil la artă. Adolescentul este atras în special de acele genuri de artă care exprimă mai bine dorul său nesfîrșit: poezia și muzica. Aproape că nu există adolescent care să nu compună în taină versuri. Dansul îl atrage pentru același motiv, el îi permite să-și exprime agitatul ritm interior. Teatrul îl fascinează prin acțiunea dramatică, dar mai ales se simte tentat să joace el însuși teatru, căci pretutindeni caută prilej să dea expresie interiorității sale. Și mulți adolescenți reușesc în acest domeniu, căci emotivitatea puternică îi face să se interpreteze pe ei înșiși și deci să joace cu sinceritate, calitatea cea mai apreciabilă la un actor.

Aceste trăsături esențiale ale sufletului adolescentului au o asemănare izbitoare cu ceea ce cunoaștem din sufletul artistului. Adevăratul artist este o ființă frămîntată de conflicte, care îi pun probleme față de care trebuie să ia o atitudine determinată. Același lucru la adolescent. Preocupările sale artistice se intensifică odată cu forța crescîndă a conflictelor sale lăuntrice. Atracția față de artă, deci, nu este întîmplătoare, ci este efectul nemijlocit al abaterilor sale interioare.

La acestea trebuie să adăugăm o constatare de cea mai mare importanță și anume că odată cu preocupările artistice apar în viața copilului și preocupări față de problemele cele mai importante ale existenței: probleme religioase, filosofice, morale. Am observat deja același fenomen la omul primitiv. De aici ni se impune o concluzie fundamentală: *Problematica artistică apărînd simultan cu problematica existenței în general, putem să afirmăm că arta este o atitudine față de un conflict care, prin forța lui, scoate în evidență marile probleme ale existenței* [72].

[72] Unul din cele mai caracteristice conflicte legate de adolescență este, după cum am văzut, cauzat de instinctul sexual. Dar ar fi o mare greșeală să se creadă că aspirațiile artistice sînt determinate de instinctul sexual. Instinctul sexual nu are, prin el însuși, importanța care i se atribuie, ci prin profundul dezechilibru psihic provocat în suflet datorită excitației la care dă naștere. Iar nevoia de a restabili echilibrul dă naștere aspirațiilor artistice.

După aceste constatări, se mai poate afirma dependența creației artistice de joc? Desigur că nu. E adevărat că arta și jocul au comun faptul că, prin una ca și prin cealaltă, se tinde spre o lume proprie, care situează eul pe un plan deasupra aspirațiilor inferioare. În fond însă, ele sînt două activități care se deosebesc fundamental. Preocupările artistice ale copilului apar, cum am putut observa, numai în epoca profundelor modificări survenite în viața sa interioară. Conflictele, ridică atunci probleme sufletești de o mare profunzime. Tocmai la nivelul acestei profunzimi apare aspirația artistică, care este o atitudine față de problemele pe care le ridică. Dacă, deci, găsim la bază factori noi, surveniți după modificări profunde în viața psihică, mai putem identifica arta cu jocul, cînd acesta din urmă este o atitudine față de conflicte de o altă speță? Jocul și arta nu sînt două domenii care se condiționează unul pe altul, ci două domenii paralele. Ele sînt două atitudini diferite față de conflicte diferite. *Jocul are la bază un conflict, un dezechilibru mai ușor, pentru stăpînirea căruia este suficientă activitatea jocului. Pe cînd arta are la bază un dezechilibru care poate să atingă cele mai profunde cute ale sufletului și pentru stăpînirea căruia jocul nu este suficient; este necesară o atitudine mai profundă: o atitudine creatoare.* Cele două domenii se deosebesc fundamental prin cauzele lor determinante.

În lumina acestor constatări putem să răspundem la două întrebări ce se desprind din expunerea noastră. Pentru care motiv artiștii cum remarcase deja M. Dessoir, se joacă mai puțin, în orice caz nu mai mult decît alți copii? Pentru ce, în cazul că se dedau jocului, jocurile lor prezintă trăsături de un nivel superior față de ale celorlalți copii? Pentru că viața lor internă este dominată foarte de timpuriu de un conflict, care nu comportă altă soluție decît producția artistică și pentru care jocul obișnuit e departe de a fi suficient.

La cealaltă chestiune: pentru ce un copil, ori cu cîtă pasiune s-ar juca, nu devine un artist creator? Răspunsul este de asemenea simplu: viața sa interioară este agitată de conflicte mai superficiale, pentru stăpînirea cărora nu trebuie să recurgă la creația artistică. Neexistînd cauza determinantă a creației, nici atitudinea creatoare nu poate avea loc.

Dată fiind importanța problemei, vom face o recapitulare sumară. Admitem bucuros că arta și jocul au unele caracteristice comune, care pot duce la oarecare confuzie. Trăsătura lor comună este atracția pentru aventură care are ca scop evadarea din platitudinea vieții banale și plăsmuirea unei

lumi proprii care depășește aspirațiile instinctive. Amîndouă sînt atitudini față de anumite conflicte. Amîndouă sînt, cel puțin în aparență activități dezinteresate, deși în privința aceasta s-ar putea face anumite obiecții. Însă toate aceste coincidențe nu suprimă diferența fundamentală dintre ele: *profunzimea sursei de la baza fiecăreia.* Creația artistică este o atitudine de cu totul altă natură și față de cu totul altfel de conflict decît jocul. Fără îndoială ele sînt din domenii care poate se aseamănă, care se pot compara și care, eventual, au același rost, anume de a restabili un echilibru sufletesc, însă care nu se pot deduce unul din celălalt. *Creația artistică poate înlocui jocul, dar nu derivă din el.*

Iată-ne ajunși la concluzii analoage celor în legătură cu arta primitivă. După cum am fost nevoiți să concludem că activitatea artistică apare în legătură cu viața practică, dar nu derivă din ea, tot așa sîntem nevoiți să conchidem că jocul nu ne poate explica tocmai ce este mai esențial în procesul adînc al creației artistice. Sperăm că observațiile noastre critice din aceste două domenii ne-au apropiat întrucîtva de fondul problemei.

CONCLUZIILE PĂRȚII ÎNTÎI

Să vedem acum ce concluzii esențiale se desprind din această parte a lucrării noastre.

Am convenit în primul rînd că activitatea artistică nu poate fi redusă la tendințe izolate, oricare ar fi ele. În al doilea rînd am putut vedea că tentativa de a deduce creația artistică dintr-o activitate inferioară și anestetică, a dat de asemenea greș. Nici tendințele izolate, nici activitățile inferioare nu ating fondul problemei, aceasta deoarece creația artistică este *o atitudine globală a personalității creatoare față de un dezechilibru sau conflict sufletesc, care revelează problemele esențiale ale existenței și care nu poate fi rezolvat altfel decît printr-o activitate creatoare.* Iar viața omenească nefiind altceva decît o serie nesfîrșită de atitudini, sau mai bine zis viața neputîndu-se manifesta decît sub forma unor atitudini, ajungem la constatarea că creația artistică nu este nici ceva incidental, nici, cel puțin pentru artist, un lux, ci este *o formă de viață.* Artistul nu poate trăi altfel decît creînd, nu poate lua față de viață altă atitudine decît o atitudine creatoare. Această atitudine creatoare constă din modelarea unei anumite materii. Prin modelarea acestei materii își umple el existența.

Cu un cuvînt: *creația artistică nu este prelungirea unor tendințe primitive, ci reacția față de tendințele primitive.* Numai că trebuie bine subliniat: impulsurile la aceste reacții sînt de asemenea un dat al naturii. Grație acestor reacții, esența artei este în mod funciar *dinamică.*

Subliniind această concluzie importantă, trebuie să adăugăm că oricît de puternică ar fi tendința de a depăși natura inferioară prin creații spirituale, această natură își păstrează importanța ca stimulatoare a creației artistice. Cum am avut prilejul să o spunem, pornirile primitive sînt acelea care provoacă atitudinea și o fac să aspire spre înălțimile spiritului. Cu cît pornirile acestea sînt mai adînci și mai vehemente, cu atît atitudinile suscitate vor fi mai spiritualizate. Nietzsche a spus: „Omul e asemenea copacului. Cu cît tinde spre înălțime și spre lumină, cu atît sînt rădăcinile sale mai adînc înfipte în pămînt, în adîncime, în tenebre, în rău".[73] Creația spirituală vrea să se ridice deasupra pămîntului, totuși nu poate să scape din mrejele lui. Această legătură cu pămîntul dă vigoare și conținut operei de artă. Creația artistică are deci stimulenți tereștri, fiindcă în măsura în care artistul este chinuit de chemările telurice, năzuința de a se ridica deasupra lor se trezește în aceeași măsură.

[73] Fr. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, (Vom Baum am Berge)*, Kröner, Leipzig, 1930, p. 43.

Partea a doua

FACTORI INCONȘTIENȚI SAU POTENȚIALI AI CREAȚIEI ARTISTICE

(Faza pregătitoare)

INTRODUCERE

„Numai pornind din adîncuri poţi atinge măreţia culmilor".

NIETZSCHE

„Omul nu poate rămîne mult timp în starea de conştiinţă, necontenit trebuie să coboare în inconştientul său, fiindcă aici îşi are rădăcinile".

GOETHE

În partea întîia a acestei lucrări am văzut că la originea creaţiei artistice stă un conflict cu pornirile biologice ale naturii primitive. Însă acest conflict are loc în profunzimile tenebroase ale vieţii sufleteşti, şi abia repercusiunile lor ajung la suprafaţa conştiinţei artistului. Ceea ce se exprimă în opera de artă într-o formă durabilă, este îndelung pregătit într-o fază frămîntată, care precede conştiinţa, şi care e de domeniul inconştientului. Acolo se răsfring mai întîi pornirile ancestrale, acolo se dezlănţuie conflictul care, cu timpul, se va cristaliza într-o inspiraţie şi aceasta, în cele din urmă, în opera de artă.

În această a doua parte a lucrării vom încerca să analizăm faza inconştientă a creaţiei artistice. Ea se referă la viaţa individuală a artistului. Evident, tot ce am relevat în prima parte a acestei lucrări are de asemenea caracterul inconştientului, fiindcă tendinţele ascunse, pe care le-am descoperit acolo, sînt acelea care vor agita individualitatea artistului în adîncimile ei inaccesibile. Acolo însă, ne-am referit la o serie de date comparative din domenii variate, care nu depindeau totdeauna direct de domeniul artistic. Aici însă, cînd vorbim despre faza inconştientă a creaţiei artistice, înţelegem procese mai mult sau mai puţin închegate care constituie experienţa individuală a artistului şi care duc direct la realizarea operei de artă. Această fază inconştientă, în care se pregăteşte în mod nemijlocit opera de artă, o numim *faza pregătitoare a creaţiei artistice.*

Pentru a fi de la început înţeleşi asupra înlănţuirii proceselor de creaţie, trebuie să remarcăm că creaţia artistică are mai multe faze. Conform vechilor concepţii, opera de artă se datorează unui proces de proporţii reduse. Acest proces se numea *inspiraţie.* Inspiraţia i-ar furniza artistului ideile sau

concepţiile cărora acesta le-ar da apoi o formă obiectivă. Această inspiraţie era considerată ca un fenomen irezistibil ce se poate compara cu dezlănţuirea neaşteptată a trăznetului[74]. Ori, analiza mai strînsă ne dezvăluie un proces care e departe de a fi atît de simplu. După cum trăznetul nu apare din senin, ci pregătit de tulburări atmosferice, creaţia artistică implică un proces mai complex şi mai îndelungat. Acest proces are patru faze esenţiale: 1. Faza pregătitoare sau inconştientă (care cum am văzut are şi ea rădăcini foarte îndepărtate); 2. Faza inspiraţiei; 3. Faza elaborării şi 4. Faza executării. [75]

Această a doua parte a studiului, pe care o abordăm acum, cuprinde faza pregătitoare sau inconştientă. În această fază forţele creatoare sînt încă latente, încă nu sînt realizate. Prin revelarea lor în conştiinţă ele ajung la faza inspiraţiei.

[74] Vezi problema mai pe larg expusă la R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, ed. 2, vol. II, p. 142.

[75] Diferitele faze ale creaţiei artistice au fost remarcate în special de Eduard von Hartmann, *Aesthetik*, vol. II şi de la el adoptate de cei mai mulţi esteticieni. Hartmann diferenţiază cinci faze; alţii, ca Müller-Freienfels, Delacroix etc., admit numai trei. Noi am adoptat patru faze, fiindcă aşa credem că putem analiza mai bine procesul creator. Bineînţeles diviziunea în faze fiind o schemă artificială a investigatorului, numărul fazelor nu schimbă întru nimic fondul.

Capitolul I

FORMELE INCONȘTIENTULUI ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ

Ce numim fenomen *inconștient?* „Numim de fapt inconștiente... faptele psihice care influențează viața mintală fără a face parte din cele de care ne dăm seama în noi înșine, în conștiința noastră" [76].

Această categorie de fenomene sufletești a devenit curentă în special prin doctrina psihanalitică a lui Sigmund Freud. Dar în realitate ea a fost semnalată înaintea lui Freud, de către Pierre Janet. În general psihanaliștii sînt aceia care au studiat mai întîi cu rigurozitate problema inconștientului. Din punct de vedere filosofic, cu interpretări metafizice, semnalăm îndeosebi pe Eduard v. Hartmann [77].

Aici nu ne referim la problema inconștientului decît în măsura în care ne elucidează problema creației artistice. Ca să fim expliciți, semnalăm că inconștientul a fost tratat adesea și sub termenul de *subconștient.* La început mai cu seamă era termenul întrebuințat în psihopatologie de P. Janet [78]. Pe atunci acest termen de subconștient a devenit curent și semnifică în general același lucru ca și cel de inconștient, P. Janet însuși utilizează în același sens termenii următori: *subconștient, inconștient automatic, automatism psihologic.* Karl Jaspers, la rîndul său întrebuințează și termenul de *extra-*

[76] G. Dwelshauvers, *L'inconscient*, Paris, Flammarion, 1928, p. 13.
[77] Eduard v. Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, Berlin, C. Duncker, 1871.
[78] „Cuvîntul «subconștient», dacă ținem la semnificația pe care i-am dat-o, cînd am propus întrebuințarea lui în 1899, se mărginește să rezume caracterele stranii prezentate observatorului de unele tulburări ale personalității". (Pierre Janet, *La subconscience*, trad. E. Philippi), Paris, Alcan, 1928.

conștient [79]. Noi folosim aici termenul de inconștient pentru toate procesele ce se petrec în afara conștiinței.

În ce constau aceste fenomene inconștiente? Freud spune că „inconștientul vieții psihice nu este altceva decît faza infantilă a acestei vieți" [80]. El vrea să spună că inconștientul cuprinde tendințele refulate în timpul copilăriei. Pentru scopul nostru definiția lui Freud este prea strîmtă. Ribot spune cu drept cuvînt: „Inconștientul este un *acumulator de energie*; el acumulează pentru ca să poată conștiința cheltui" [81].

Inconștientul acumulează și elaborează energiile care vor pătrunde sub formă de imagini în conștiință. Bazele lui aparțin unui domeniu mult mai vast decît tendințele refulate ale copilăriei, ele inglobează toate procesele biologice. Din aceste procese vaste și profunde, care sînt însăși sursa existenței noastre, se cristalizează conținutul puternic al fazei inconștiente.

Dar înainte de a expune acțiunea propriu-zisă a inconștientului, e necesar să cunoaștem opinia artiștilor înșiși. Deși aceste păreri sînt adesea discutabile, ele formează totuși un punct de sprijin foarte important.

Artiștii au emis păreri diferite despre importanța inconștientului în creația artistică. Unii dintre ei neagă în mod hotărît contribuția lui. Boileau, de exemplu, consideră creația artistică în funcție numai de rațiune. Pentru Zola, a scrie romane înseamnă a lucra după regulile științei. Tipică și adesea citată este opinia lui Edgar Poe, care susține în mod categoric că creația poetică decurge după reguli logice fixe, ca o problemă de matematică. Aceiași idee este afirmată de școala artistică reprezentată de Hans von Marées, Conrad Fiedler și Adolf Hildebrand [82]. Vom trata aceste probleme, ca și altele asemănătoare, cînd vom vorbi de munca conștientă în creația artistică.

În schimb, alți artiști nu contenesc să invoce factorul inconștient. Deja în antichitatea greacă, găsim opinii precise în această privință. Platon, în dialogul *Ion*, accentuează cu atîta insistență importanța obsesiilor încît neagă cu desăvîrșire rolul rațiunii în creația artistică: „Căci după cum cei cuprinși de delirul coribanților nu sînt în toate mințile cînd dansează,

[79] Karl Jaspers, *Psychopathologie générale*, trad. Kastler și Mandousse, Paris, Alcan, 1928.
[80] S. Freud, *Introduction à la Psychanalise*, Paris, 1922.
[81] Th. Ribot, *La vie inconsciente et les mouvements*, Paris, Alcan, 1914, p. 77.
[82] A se vedea J. Volkelt, *Aesthetik*, vol. 3, ed. 2, München, Beck, 1925, p. 188–189.

tot astfel şi compoziştii nu-şi compun cîntecele lor frumoase, cînd sînt cu mintea trează, ci cînd se cufundă în ritm şi armonie, lăsîndu-se pradă delirului, ca şi bacantele, care numai cît timp sînt posedate, scot miere şi lapte din fluvii şi-şi pierd această putere cînd îşi vin în fire... Şi spun adevărat, căci poetul e o fiinţă uşurică, zburătoare şi sacră şi nu e în stare să creeze ceva pînă nu e cuprins de inspiraţie şi-şi iese din fire, astfel ca mintea sa să nu mai locuiască într-însul. Cît timp o posedă pe aceasta, nici un om nu e în stare să creeze artistic sau să profeţească". [83]

Hebbel, care în jurnalul său ne-a dat subtile observaţii asupra procesului de creaţie, spune: „În sufletul poetului se pregăteşte ceva, ce el însuşi nu bănuieşte". [84] Un mare interes îl prezită în această privinţă un schimb de scrisori între Schiller şi Goethe. Schiller scrie la 27 martie 1801: „Experienţa ne învaţă că unicul punct de plecare al poetului este inconştientul. Din acesta răsare o idee generală. Fără a poseda o astfel de idee generală, obscură dar puternică (....) anterioară oricărui aparat tehnic, nu ia fiinţă opera poetică şi poezia, dacă nu mă înşel, este tocmai aceea care exprimă şi comunică acest inconştient, adică îl încorporează într-un obiect... Inconştientul cu conştientul fac pe artistul-poet". La acestea Goethe răspunde la 3 Aprilie 1801: „Cît despre problemele pe care le conţine ultima d-tale scrisoare, nu numai că sînt de părerea d-tale, ci merg şi mai departe. Consider că tot ce face geniul, ca geniu, se întîmplă în inconştient. Omul de geniu poate ca oricare altul să se comporte raţional, din matură deliberare şi din convingere, dar asta se întîmplă numai aşa, în mod secundar" [85]. Lucian Blaga scrie: „Aşa numita *inspiraţie*, întrucît mă priveşte, e un proces greu de descris. Se petrece în orice caz pe dublu plan: inconştient-conştient, sau conştient-inconştient". [86]

Dintre cele două categorii de opinii, fără îndoială, a doua este mai apropiată de adevăr. Fără să negăm importanţa indiscutabilă a conştiinţei, susţinută de prima categorie de artişti, fapt pe care vom avea prilejul să-l aprofundăm la locul cuvenit, trebuie să insistăm asupra rolului ce-l au experienţele latente în creaţia artistică. Cei care neagă importanţa

[83] Platon, *Dialoguri*, trad. Şt. Bezdechi, Bucureşti, Cultura Naţională, 1922, p. 231–232.
[84] J. Volkelt, *Aesthetik*, vol. III, ed. 2, p. 162.
[85] *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, vol. III, Reclam, 1939.
[86] Într-o scrisoare personală.

inconştientului se referă numai la senzaţiile proprii de care sînt perfect conştienţi. Dar a nu-ţi da seama de existenţa unui fapt, încă nu înseamnă că nu există. Dacă din trăsnet nu percepem decît un fulger orbitor, nu înseamnă că acei curenţi atmosferici care îl pregătesc nu există. Acelaşi lucru cu fenomenele sufleteşti. Credem că trăim numai senzaţiile care parvin în conştiinţă. Cei care reduc creaţia artistică la un proces conştient, se referă exclusiv la procesele pe care le pot observa lămurit; pe acestea le analizează şi le descriu fără să se întrebe care le sînt sursele. Este sigur însă că anumite procese n-ar fi ceea ce sînt, dacă în umbra inconştientului n-ar fi ascunsă o rezervă abundentă de forţe. Din razele invizibile ce le reflectă fără încetare în conştiinţă aceste experienţe, se nasc şi se afirmă acelea pe care noi le credem singure existente. Procesul de creaţie nu începe în momentul în care intră în joc efortul conştient, ci cu mult înainte, după cum floarea nu se naşte în momentul înfloririi ei. Floarea nu este decît *rezultatul* unui proces anterior, proces adînc şi complicat.

Artiştii consideră adesea inconştientul şi conştientul ca două categorii de fenomene antagoniste. În urma acestui presupus antagonism, se degajează ideea că existenţa unuia din aceşti factori exclude pe celălalt. Exemplul de mai sus ne face să înţelegem că nu poate exista antagonism între conştient şi inconştient, aşa cum indică numirile lor. În realitate ale formează un proces neîntrerupt, ce-şi are punctul de plecare în inconştient, ale cărui anumite reflexe ajung în conştiinţă, dar a cărui funcţiune rămîne ascunsă, după cum în adîncul unui rîu există o multitudine de curenţi imperceptibili la suprafaţă. Suprafaţa însăşi este într-o necontenită transformare, după variaţia şi împrospătarea curenţilor invizibili. Conştiinţa de asemenea nu este, decît continuarea unui proces interior inconştient, care din latent devine *actual*.

Inconştientul înnăscut şi inconştientul dobîndit

Domeniul vast al inconştientului cuprinde procese complicate, în sînul cărora putem face o distincţie oarecare: distingem, pe de o parte, dispoziţii înnăscute, pe de altă parte, conţinuturi dobîndite. De aici deosebirea între inconştient înnăscut şi inconştient dobîndit.

Inconştientul înnăscut cuprinde toate sursele primare, atît de dificil de descris ale psihicului nostru înainte de a fi ajuns

la conștiință. Aceste surse psihice sînt înnăscute, fiindcă se manifestă independent de experiența noastră individuală. Sînt acelea care dau forță acțiunilor noastre.

Inconștientul dobîndit este un aspect mai complex al inconștientului. El cuprinde totalitatea experienței dobîndite, obișnuințele, amintirile etc. Se știe că experiențele conștiente nu se pierd, ci lasă urme care le pot face să renască. Aceste experiențe nu se păstrează în mod conștient, ci sub formă latentă, inconștientă. Din această stare latentă ele pot fi revelate, din cînd în cînd, în conștiință.

Puterea creatoare a artistului depinde în aceeași măsură de bogăția acestor două aspecte ale inconștientului. Și ar fi o eroare fundamentală dacă s-ar crede că acțiunea celor două aspecte ale inconștientului este independentă; aceasta ne-ar duce la o concepție greșită asupra puterii creatoare a artistului. Inconștientul înnăscut este sursa primordială a proceselor psihice. De forța lui depinde intensitatea experiențelor devenite conștiente. Cu cît conținutul acestui inconștient este mai viguros, cu cît individualitatea este mai puternic impulsionată spre acțiune, cu atît experiența cîștigată va fi mai bogată. Această experiență va fi, la rîndul ei, păstrată ca inconștient dobîndit. Dar e de netăgăduit că amploarea acestui inconștient dobîndit depinde în mod direct de întinderea și calitatea inconștientului înnăscut.

Orice experiență cîștigată ajungînd în inconștient, se îmbină cu forțele primare ale acestuia pentru a forma nucleul dinamic de unde se vor ridica în conștiință imaginile plăsmuite.

Adîncimea și bogăția inspirației nu sînt niciodată accidentale. Adîncimea depinde de vigoarea surselor înnăscute, iar bogăția de vastitatea experienței cîștigate. Din această experiență artistul creator elaborează în inconștient imaginile variate care, printr-un dinamism ascuns, vor fi aduse în conștiință.

Dacă inconștientul înnăscut este factorul determinant al celui cîștigat, nu-i mai puțin adevărat că acesta din urmă are de asemenea repercusiuni importante asupra celui dintîi. Este fenomenul mobilizator despre care am amintit în legătură cu jocul. Inconștientul înnăscut reprezintă forțe latente care trebuiesc trezite. *Diferitele acțiuni și experiențe nu numai că îmbogățesc inconștientul dobîndit, ci excită, în același timp, forțele latente înnăscute care, adăugate la cele abia trezite, fortifică nucleul dinamic din care țîșnesc inspirațiile cele mai surprinzătoare.* De bogăția inconștientului, care depinde pe de o parte de vastitatea experienței, pe de altă parte de sursele

latente trezite prin această experiență, depinde fecunditatea inspirației și deci opera de artă însăși. Toate aceste forțe condensîndu-se în sufletul artistului creator ca lava în adîncul unui vulcan, vor tinde irezistibil să se exteriorizeze. Ceea ce exprimă artistul la un moment dat în opera sa, nu este numai rezultatul unei senzații prezente, ci fructul unei filiații enorme de experiență anterioară. Pentru acest motiv găsim la unii creatori o tendință foarte pronunțată de a reproduce experiența vieții lor trecute. Cei mai mulți creatori de artă au o putere de observație și o facultate de a reține cele observate într-un grad excepțional. Balzac scrie în *Facino Cane*: „. . .la mine, observația devenise intuitivă, ea pătrundea sufletul fără să neglijeze corpul; sau, mai bine zis, ea sesiza așa de bine detaliile exterioare că mergea numaidecît dincolo de cele văzute; ea îmi dădea facultatea de a trăi viața individului asupra căruia se îndrepta permițîndu-mi să mă substitui lui".[87] Se cunoaște cazul lui Mozart care a reprodus *Miserere* de Allegri, la Roma, după o singură audiție. Adolf Menzel a pictat grădina Luxembourg din Paris, patru ani după ce a văzut-o, foarte fidel. Iar Titu Maiorescu spune despre Eminescu: „Ceea ce caracterizează mai întîi de toate personalitatea lui Eminescu, este o așa de covîrșitoare inteligență, ajutată de o memorie, căreia nimic din cele ce-și întipărește vreodată nu-i mai scapă (. . .), încît lumea ideilor generale ce și le însușise le avea pururea la îndemînă".[88]

Goethe, la rîndul său, mărturisește: „Anumite motive puternice, din legende și tradiții străvechi, mi se imprimau așa de adînc în suflet, încît îmi rămîneau vii patruzeci pînă la cincizeci de ani".[89]

Contrar unor opinii curente, cei mai mari creatori au fost oameni cu simțurile deschise, care observau cu interes lumea și evenimentele din jurul lor, reținînd cu fidelitate tot ce prezenta un interes pentru ei.

Importanța experienței trăite care se păstrează ca inconștient dobîndit se poate dovedi în mod practic prin biografia a numeroși oameni de artă. Viața lor emotivă intensă și agitată îi face să trăiască în continuă tensiune. Factorii interni care îndeamnă la acțiune îi agită cu atîta putere, încît îi împing,

[87] Citat după H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, 1927, p. 119 (notă).

[88] Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui, Critice*, vol. III, București, 1915, p. 113.

[89] Citat după W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1922, p. 194.

fără voia lor, în vîltoarea vieții. Mulți dintre marii artiști sînt, în fond, mari aventurieri, care sorb din plin viața atît în aspectele plăcute cît și în cele dureroase. Ei se deosebesc unii de alții prin felul de a-și trăi viața, dar de trăit o trăiesc toți cu vîrf și îndesat. În felul acesta se îmbogățește și se acumulează experiența lor. Nenumărate exemple o confirmă. Să ne gîndim la *tragicii greci*, care n-au dus o existență solitară, ci participau la viața socială a vechii Elade, care-și trăia atunci apogeul, și prin urmare au trăit în plină frămîntare socială. Dante a luat parte la viața politică, în urma căreia a trebuit să îndure surghiunul. Admirabilul Cervantes a trecut prin cele mai extraordinare aventuri: mai întîi în serviciul unui demnitar papal, apoi soldat participînd la numeroase bătălii, în sfîrșit prizonier, gata să-și piardă viața. Leonardo da Vinci și Michelangelo, ca în general toți artiștii Renașterii, au avut preocupări vaste într-un mare număr de domenii și n-au trăit departe de lume. Shakespeare, la 19 ani, avea soție și copii și lupta cu greutățile vieții. Ajunge în viața agitată a Londrei, capitala țării, care trecea prin cea mai radicală transfomare, devine actor, proprietar de teatru, zbătîndu-se pe toate cărările. Molière, Corneille, Racine au trăit în preajma curții regale franceze, strălucitoare și plină de agitație. Goethe a participat la întreaga viață culturală și socială a țării sale, primind demnități înalte cu mari răspunderi, ca aceea de prim-ministru. În felul acesta a luat contact cu viața sub cele mai variate aspecte ale ei. Lord Byron — dar cine nu cunoaște acest prototip al marelui aventurier —? pleacă să moară pentru libertatea unui popor subjugat. Dickens era atras de toate marile evenimente ale vieții publice. Zola cutreiera toate cartierele Parisului, și observînd viața bogaților ca și a săracilor, nota totul într-un carnețel. Tot așa de semnificativ este exemplul lui Eminescu, care reprezintă cel mai profund sufletul românesc, și a fost și el un mare aventurier. El a fost întîiul adevărat panromân, nu numai în idee ci și în faptă: un demon ascuns îl îndeamnă la ducă, să părăsească școala, să cutreere tot pămîntul locuit de românii oprimați. Numai el putea spune sincer: „Tot românul plînsu-mi-s-a".

Trebuie să mai cităm exemple ca Rembrandt, Rubens, El Greco, Van Gogh, Wagner și acelea ai celebrilor scriitori ruși, Pușkin, Lermontov, Dostoievski, Tolstoi și atîția alții, care au dus o viață agitată și au îndurat atîtea, sau a scriitorilor aventurieri notorii ai zilelor noastre: Jack London, Panait Istrati etc. Exemplele se pot înmulți la infinit.

Este profund greșită opinia că realitatea este un dușman al marelui creator de artă. Cel mult în sensul că realitatea este cauza durerilor, a decepțiilor sale, dar aceste dureri și chiar deznădejdi, nu sînt și una din cauzele operelor nepieritoare? Cele mai celebre creații nu sînt străine de viața reală. Goethe îi spunea lui Eckerman, 18 septembrie 1823: „Realitatea trebuie să ofere motivele, punctele ce trebuiesc scoase la lumină, fondul propriu-zis; sarcina poetului e să formeze, din aceste elemente, un tot armonios și viu". [90] Cezar Petrescu se exprimă foarte just în privința aceasta: „Profesiunea gazătărească, pe lîngă că m-a constrîns la o disciplină de muncă, în zece ani m-a pus față în față cu atîta experiență umană și cu atîtea probleme sociale și morale încît, departe de a dăuna scriitorului cum se repetă cu insistență de cîte ori se plînge soarta literaților siliți să-și cîștige existența în redacțiile cotidienelor politice, mi-a folosit dimpotrivă, situîndu-mă la un punct de observație, cu deosebire prețios pentru un romancier. Cred că un romancier mai întîi trebuie să trăiască viața, lăsînd la o parte teoriile estetice și toate preocupările deformate ale breslei. Eu am trăit viața, parcurgînd toate categoriile sociale și toate situațiile, încît am învățat să o văd cu ochi dezbărați de convențiunile livrești" [91].

Această varietate imensă de trăiri se asimilează, se contopește cu pornirile profunde ale artistului și formează un substrat dinamic din care la un moment dat va răsări opera de artă. Goethe îi scrie lui Schiller că artistul este ca un bulb „care doarme în pămînt sub stratul de zăpadă și speră ca în săptămînile apropiate să dea frunze și flori". [92]

În umbra de nepătruns a inconștientului se plămădește forța creatoare și conținutul creațiilor. Este o lume misterioasă pe care nu putem decît să o bănuim și interpretăm din manifestările ei. Pulsația vitală care îndeamnă la acțiune țîșnește întotdeauna din marile profunzimi ale ființei creatorului; chiar și trăirile vaste de la suprafața conștiinței, de care am vorbit, tind spre aceste adîncimi — spre sursele vieții psihice, devenind inconștient cîștigat — de unde ia naștere și forța creatoare. Omul, în general, dar în special *artistul, este stăpînit de dorul propriilor adîncimi* ca copilul care caută sînul mamei, de unde soarbe forța proaspătă care va hrăni

[90] *Entretiens de Goethe et l'Eckermann*, trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 19.
[91] F. Aderca, *Mărturia unei generații*, p. 201.
[92] *Correspondance entre Schiller et Goeths*, vol. III (scrisoare din martie 1799) Trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923, p. 294.

opera sa. Aceste străfunduri ale eului sînt izvorul a tot ce aspiră spre culmile creației artistice. Dacă este adevărat că în aceste regiuni zbuciumate domnește haosul, nu tot haosul e acela care, în definitiv, alimentează cosmosul? Nietzsche scrie: „Eu vă spun: trebuie să purtați încă în voi un haos, ca să puteți da naștere unei stele dansante. Vă spun mai aveți încă haos în voi". [93]

Flăcările acestui haos arzător *modelează și cizelează pulsațiile inconsistente ale sufletului pentru a crea sinteze spirituale.* Artistul, cu adevărat mare, este acela care găsește drumul spre aceste adîncimi ale eului său; din neliniștea chinuitoare a acestuia, se desprinde sensul profund al operei de artă. În aceste profunzimi rezidă străduințele sale, viguroase și aspre, care duc din starea haotică spre culmea creațiilor conștiente și luminoase.

Opera de artă se dezvoltă din posibilitățile conținute în inconștient, care făuresc tot ce e realitate. Heidegger spune cu justețe: „Mai presus decît realitatea stă posibilitatea". [94]

[93] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 18.
[94] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 3-e Edit., Halle, 1931, p. 88.

Capitolul II

CONFLICTUL CREATOR

Concluzia esențială din partea întîia a acestei lucrări a fost că originea creației artistice rezidă în conflictul cu tendințele primare. În capitolul de față, ca o dezvoltare a celor spuse în capitolul precedent despre problema inconștientului, vom încerca să aducem cîteva precizări asupra naturii acestui conflict.

Tratînd problema expresiei, am avut prilejul să arătăm că stimulentul acesteia din urmă sînt tendințele biologice care servesc conservarea vieții. Cum am putut remarca, intensitatea expresiei este determinată de intensitatea necesității resimțite. Modificarea diferitelor necesități aducea cu sine, deja la hidră, modificarea expresiei. Este deci incontestabil că expresia este intim legată de pornirile primitive. *În măsura în care există tendințe primitive ele aspiră spre exteriorizare pentru a fi satisfăcute.* Necesitate primitivă înseamnă *fugă spre exterior*, fapt deajuns dovedit prin experiențele cu animale inferioare, descrise în capitolul întîi.

Am mai avut prilejul să demonstrăm că, creația artistică nu este nicidecum o prelungire a pornirilor primitive, ci dimpotrivă o negare a lor. Cum, pe de altă parte, expresia merge mînă în mînă cu necesitățile elementare, rezultă că problema expresiei ca atare nu ne poate explica fenomenul artistic. Teoriile artistice care încearcă să explice arta din fenomenul expresiei, dau inevitabil greș. *Nu expresia primitivă ca atare, ci dimpotrivă înfrîngerea ei este condiția esențială a creației artistice* oricît de paradoxal ar părea. Expresia o găsim la toate animalele, ea nu este specifică omului. Dimpotrivă, specifică omului este puterea de a înfrîna expresia, adică de a lupta împotriva dominației forțelor instinctive. Aceasta n-o găsim la animale. Și deoarece creația artistică rezidă în conflictul

cu natura inferioară, este explicabil de ce fenomenul artistic este specific omului. Sufletul omenesc se caracterizează, ca să întrebuinţăm un termen al lui Bleuler, prin „*ambitendinţă*", adică forţei care tinde spre exterior i se opune o forţă care tinde spre interiorul sufletului.[95] Curentului centrifugal i se opune un curent centripedal, egocentric. Primul fuge de eu, al doilea caută eul, spre a-l consolida. Animalul este dominat de tendinţa centrifugală; el exprimă în fiecare clipă tot ce-l mişcă, prin urmare nu are un eu şi nu este capabil de producţie artistică. La fel, omul care are permanent tendinţa spre exteriorizare, nu e capabil de creaţie profundă. Animalul fuge de viaţa interioară, caută sprijin în lumea externă. Creaţia artistică pretinde înainte de toate iniţiativa, iar aceasta este deşteptată numai de forţele egocentrice. Acestea din urmă îmbogăţesc eul, care ajunge astfel să ne exprime în mod superior într-o formă artistică. Este acelaşi fenomen ca şi la vis, în timpul căruia comunicarea cu lumea externă fiind întreruptă, plăsmuirile imaginaţiei nu mai cunosc margini. Tăcerea impusă tendinţelor ce năzuiesc la expresie este o tăcere creatoare, în care tensiunea internă se concentrează în jurul eului, pentru a crea stări sufleteşti ce îşi vor găsi expresia în opera de artă.

Tendinţa de a reveni spre sine este, ce-i drept, cunoscută, sub o formă vagă, şi la animalele inferioare. Freud citează un exemplu: „Cunoaşteţi acele vietăţi elementare compuse dintr-o bulă de substanţă protoplasmatică abia diferenţiată. Aceste fiinţe emit nişte prelungiri numite pseudopode, în care fac să se scurgă substanţa lor vitală. Dar ele pot să-şi şi retragă aceste prelungiri şi să-şi revină la forma de bulă".[96] Prin această retragere a prelungirilor, ele revin la o formă anterioară, mai închisă, adică se concentrează în sine. Este totuşi o mare deosebire: această revenire spre sine este subordonată, la animal, satisfacerii nevoii imediate care a pus la cale elanul spre exterior; deci propriu-zis nu este vorba de o înfrînare a expresiei. Omul însă a făcut un pas mai departe: el poate reveni la propriul eu chiar în pofida tendinţei spre expresie, a necesităţii primare, cu riscul de a ajunge în conflict cu acestea din urmă şi uneori cu preţul unor mari suferinţe.

[95] E. Bleuler, *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien (Handbuch der Psychiatrie*, ed. de G. Aschaffenburg, vol. V, 1) Leipzig—Wien, Deuticke, 1911, pp. 43 şi urm., 305 şi urm.

[96] S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, trad. S. Jankelevitch, Paris, 1922, p. 433.

Această perseverentă revenire asupra eului, caracteristică îndeosebi artistului, explică afirmaţiile noastre privind inconştientul cîştigat. Forţa egocentrică a eului artistic este aceea care face ca experienţa trăită să se scufunde în întregime pînă în adîncul inconştientului, să se asimileze cu dispoziţiile înnăscute, trezindu-le din starea latentă. Artistul revine neîncetat la unitatea originară şi ascunsă a străfundului fiinţei sale. Rimbaud spusese: „Este vorba să ajungi la necunoscut prin dereglarea tuturor simţurilor".[97] Cu cît conflictul devine mai acut, cu atît mai adînc se aventurează artistul în eul său, în căutarea unui punct de reazim.

Forţa de atracţie a eului are un rezultat covîrşitor: *elaborarea unei lumi proprii.* Deşi tendinţa de a se exterioriza există şi ea, forţa egocentrică depăşeşte forţa centrifugală şi artistul ajunge să prefere lumii exterioare, o lume *a lui*, fiindcă este opera proprie. Eul său, avid de a domina, pretinde o lume în care *el singur* să fie stăpîn. În sufletul artistului creşte astfel un conţinut adînc şi puternic care la un moment dat devine ameninţător pentru echilibrul psihic. În acest moment va trebui să fie exprimată această lume care s-a maturizat tainic în tăcerea sufletului său. *Sub această formă are importanţă expresia pentru creaţia artistică.* Ea se deosebeşte profund de expresia obişnuită. Aceasta nu face decît să descarce în fiecare moment tensiunea interioară, fără a-i lăsa timpul de a se constitui într-o lume interioară. *Expresia legată de invenţia artistică este condiţionată de o tensiune opusă mersului natural al expresiei primitive*, fiindcă numai refuzînd de a se exprima pe cale naturală, eul se refugiază în sine, pentru a clădi o lume proprie care nu se manifestă decît atunci cînd este gata să se reverse.

Această formă de expresie diferă de cea dintîi, fiindcă în loc să traducă un conţinut simplu, ea traduce un conţinut profund, plămădit şi creat în sufletul artistului, într-o manieră personală.

Specificul invenţiei artistice şi valoarea operei produse, sînt deci în funcţie de forţa egocentrică care, frînînd expresia, o condensează pînă la cea mai înaltă tensiune. Această revenire la eu stă la baza marilor creaţii în orice domeniu. A. Thibaudet scrie: „. . . a fi artist sau romancier constă în a poseda lampa de miner care permite omului să meargă dincolo de conştiinţa sa clară în căutarea comorilor obscure ale memoriei sale, şi ale posibilităţilor sale (. . .). A făuri

[97] Într-o scrisoare adresată lui Georges Izambard.

o operă de artă, a crea personajele unui roman, înseamnă să te simți în multiplicitatea ta profundă". [98] Artistul revine necontenit la izvoarele primare ale inconștientului, din care soarbe puteri mereu noi, și își construiește o lume de vrajă. El este un scafandru care, din profunzimile ascunse ochilor noștri, aduce perle prețioase, inaccesibile omului obișnuit. Dar dacă ascund asemenea comori, aceste profunzimi tenebroase prezintă și o mare primejdie. Misterioasa lor forță de atracție tinde să înghită individualitatea umană, ne mai lăsînd-o să evadeze în lumea exterioară; creatorul este deseori amenințat de lumea sa proprie. Forța eului, contrară expresiei, este de așa fel, în acest caz, încît simpla tendință naturală nu e suficientă ca să-l salveze din strînsoarea ei. Ca să se elibereze de ea, i-ar trebui o forță gigantică. Puterea de voință, factor cu desăvîrșire neglijat în domeniul esteticii este aici în joc.[99]

Ni s-ar putea obiecta, cu toate acestea, că sîntem în contradicție cu afirmațiile noastre privind inconștientul dobîndit și anume că artistul, în general, nu trăiește în izolare, ci se simte atras de lume și viață. În realitate, nu este nici o contradicție. Dacă simte interes pentru viață și se bucură din plin de ea, nu înseamnă că i se dedă cu totul. Experiența sa despre lumea exterioară o concentrează în inconștient, unde îi va servi la edificarea lumii sale interioare. *Oricît de mare ar fi atracția lumii exterioare, chemarea eului este și mai irezistibilă și tot ce artistul a putut cîștiga din viață, utilizează la construirea lumii sale.* Fără această lume interioară, n-ar exista operă cu adevărat artistică. Artistul pleacă în lumea externă pentru a cuceri bogății pentru lumea eului său.

Care ar putea fi starea sufletească a artistului creator, dacă nu aceea a conflictelor cumplite. Flaubert scria lui Maxime du Camp: „Noi nu mai urmăm aceleași drumuri, nu mai navigăm în aceeași luntre. Dumnezeu să ne îndrumeze după dorința fiecăruia. Eu unul, nu caut portul, ci largul mării agitate". [100]

Forțelor tinzînd spre exterior li se opun forțele care atrag spre centru și dacă artistul creator se simte irezistibil legat de străfundurile psihice care îi dezvăluie tulburătoarele profunzimi ale vieții, el trebuie, cu orice preț, să se smulgă din

[98] A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 87.
[99] Vom reveni mai departe asupra acestei chestiuni.
[100] Citat după A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 66.

aceste legături pentru a regăsi contactul cu viața exterioară și a-și restabili astfel echilibrul. Acest joc al contrastelor, acest *enanțiodromia*, revelat cu atîta perspicacitate de *Heraclit*, este secretul vieții psihice, care atinge, în sufletul artistului, punctul său culminant. Acest contrast dă naștere conflictului creator, singurul stimulent creator. Amiel, unul din cei mai fini observatori ai vieții interioare spune: „Această contradicție este un avantaj de vreme ce este originea unui conflict, a unei mișcări, și o condiție a progresului. Viața este o luptă interioară, orice luptă presupune două forțe contrarii; nimic din ce este real nu este simplu și ceea ce se credea că este simplu este tot ce e mai îndepărtat... Orice situație este un echilibru de forțe; toată viața este o luptă între forțe contrarii închise în limitele unui anumit echilibru".[101] Viața nu cunoaște liniștea, nimic viu nu se produce fără să fie efectul unor forțe contrarii. [102] Forțele contrarii duc o luptă de nimicire; ele se ciocnesc, se armonizează, se confundă ca să renască mai încordate; acesta este un aspect magic al întregii naturi, care înalță și duce la disperare în același timp.

Acest conflict este sursa creatoare a artistului. Dacă ar fi liniște în sufletul lui, niciodată n-ar întreprinde acel drum spinos pe care ne propunem să-l dezvăluim treptat-treptat. Efortul destinat să domolească forțele ostile se răsfrînge asupra întregii ființe și mobilizează alte forțe, amorțite, care intensifică conflictul. Nu există portiță de scăpare: să renunțe la rezistența față de tendințele primare, înseamnă să renunțe la tot ce are mai prețios, la lumea eului său; a rezista înseamnă a alimenta conflictul cu forțe noi. Conflictul interior pune omul în dezacord cu lumea exterioară. Artistul face un pas mai departe: el se pune în dezacord cu sine însuși: *„Zwei Herzen fühl ich ach in meiner Brust"* (*Ah! Două suflete-s în mine!* Trad. Lucian Blaga, Faust I, Partea I, p. 54), exclamă Faust simțind cum se destramă unitatea eului său. Acest dezacord cu sine însuși este aspectul esențial al sufletului artistului.

Există două categorii de conflicte sufletești: *conflictele ocazionale* și *conflictele constante*. [103] Cele din prima categorie

[101] H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 17 Mai 1856, publ. de Edmond Scherer, Genève, 1901, p. 106.
[102] O formă simplă este metabolismul care constă din polaritatea anabolismului și catabolismului, din asimilare și dezasimilare.
[103] Ștefan Krauss, *Der seelische Konflikt*, F. Enke, Stuttgart, 1933, p. 66.

se ivesc incidental, cele din a doua categorie rezidă în structura permanentă a însăși ființei noastre. Conflictele din această categorie constituie caracteristica esențială a artistului. Chiar și conflictele accidentale își au impulsul în dispozițiile lui permanente. Aceste dispoziții reînnoiesc fără încetare conflictele din sufletul său și îl fac să caute mereu o soluție care le-ar putea astîmpăra. Această mișcare continuă hrănește spiritualitatea sa. Dacă conflictul în sine amenință unitatea eului, *soluțiile* găsite pentru acest conflict aparțin spiritualității. În sensul acesta este artistul o ființă liberă, fiindcă mai mult decît cu lumea exterioară îi este dat să se lupte cu sine însuși. „Ființa liberă este ființa amenințată în sine însuși. Toate celelalte nu cunosc decît lupta cu amenințarea externă. Numai omul este amenințat din interior. El poartă autorealizarea și autonimicirea în sine însuși". [104]

Se vorbește, în general, de conflict cînd două sau mai multe instincte se opun între ele. Totuși această opoziție în sine nu este esențială pentru conflictele artistului; *important este faptul că ea amenință unitatea eului său.* Dacă artistul depune uneori o sforțare supraomenească pentru a găsi o soluție de a ieși din conflict, el nu urmărește izbînda unuia sau altuia din instincte, ci numai menținerea *unității eului său.* Numai așa se explică pecetea de unitate care se imprimă operei de artă. Conflictul nu constă numai din antagonismul dintre instincte, ci în primul rînd din lupta pentru unitatea eului pe care acestea tind s-o distrugă. Fără această năzuință primordială spre unitate, nu s-ar face atîtea sforțări pentru domolirea conflictului. Dacă ar fi vorba numai de un conflict între instinctele creatorului, opera de artă n-ar avea decît un caracter incidental, acela al instinctului triumfător. Însă prin efortul conflictual, care tinde la afirmarea unității personale, orice instinct ar predomina operele aceluiași autor vor purta semnele specifice ale eului său. Fiecare soluție a unui conflict este o izbîndă a unității eului, a consolidării acestuia. Iată de ce, dacă pe de o parte conflictul amenință echilibrul interior, pe de altă parte, *prin* acest conflict se îmbogățește și se desăvîrșește eul. Pentru același motiv „conflictul, după principiul său inerent, nu este destructiv, dimpotrivă el este un organon al autorealizării". [105]

Conflictele multiple frîng neîncetat vechile cadre ale eului; iar unitatea restabilită nu este identică cu cea ante-

[104] Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins,* Berlin, 1932, p. 143–144.
[105] Stefan Krauss, *o.c.,* p. 124 și urm. cum și 112.

rioară, este *o unitate nouă,* îmbogățită și consolidată. Prin conflictele mereu reînnoite, eul își cucerește sinteze noi, superioare. Pe structura biologică, care generează conflictele cele mai simple, se construiește treptat o unitate structurală suprabiologică, *o unitate spirituală.* Spiritualitatea, atît de greu cucerită, se hrănește din crizele interioare, în neîncetată înnoire.

Ogorul fecund al sufletului artistului creator, devine productiv prin zbuciumul conflictelor profunde care-l brăzdează. Fără șocurile viclene care clatină unitatea eului și îl pun în dezacord cu sine însuși, el n-ar fi creator de opere încărcate de spiritualitate.

Este imensă forța cu care este atras artistul spre nebuloasa ascunsă a eului său, spre acea *unitate primă* care tinde să-l rețină în puterea ei. Ea îl atrage spre abisurile întunecoase, inaccesibile conștiinței. Acest haos tulburător îi dă o neliniște care amenință să-l înăbușe și să-l invadeze. Este cuprins atunci de *spaimă,* care îi trezește *grija* existenței și îl umple de *neliniște,* dar care îi dă și puterea de a lupta cu desperare pentru a ieși la liman. Ceea ce va exterioriza artistul creator cu voința încordată, va purta pecetea acelei spaime față de vid, față de neființă, care va împrumuta un sens adînc creației ce va răsări din fuga din fața necunoscutului. Ceea ce spusese J. Lemaître despre Baudelaire este valabil pentru orice artist adevărat: „Ceea ce cu siguranță nu i se poate contesta este de a fi fost un neliniștit. El a resimțit în cel mai înalt grad (...) sentimentul, apăsarea și adesea teroarea Misterului care ne înconjoară". [106]

În opera de artă se caută de obicei Frumosul, iar Frumosul, la rîndul său, se consideră că este legat de tot ce este agreabil și atrăgător. Poate din această cauză nu s-a găsit încă o definiție acceptabilă a Frumosului. Frumosul din opera de artă este cel puțin în aceeași măsură legat de neliniștea care îl cutremură pe artist în fața necunoscutului din adîncul eului său. Această neliniște, această grijă reiese din definiția lui Paul Valéry: „Definiția Frumosului este simplă: el *este ceea ce duce la desperare*" [107] — ceea ce exprimă un adînc adevăr.

Este un joc ciudat al sufletului omenesc de a datora spiritualitatea sa tocmai acestei anxietăți. Prin retragerea

[106] Citat după Jean Pommier, *La mystique de Baudelaire,* Paris, Les Belles Lettres, 1932.
[107] Paul Valéry, *Lettre sur Mallarmé* (Variété, II, 1930, p. 219).

în sine omul triumfă asupra naturii primitive. Animalul nu se retrage în sine, de aceea nu cunoaşte nici nelinişte generată din interior, el nu cunoaşte decît frica de ameninţările din exterior, dar nu are nici viaţă spirituală. El îşi găseşte sprijinul în lumea externă. Fără îndoială, realitatea externă prezintă multe dificultăţi, ea cere sacrificii grele, dar incomparabile sînt sacrificiile cerute de cealaltă lume, de lumea interioară. Ne putem retrage la nevoie din lumea exterioară, dar lumea interioară o purtăm în noi şi poate deveni pentru noi o ameninţare permanentă. Să renunţi la lumea interioară înseamnă să renunţi la viaţa spirituală. Să te retragi în ea, rişti să devii prizonierul ei şi să pierzi contactul cu realitatea exterioară, care este totuşi o exigenţă a echilibrului vieţii. Marele secret al creaţiei spirituale este dominarea pornirilor inferioare, ceea ce presupune refugiul în lumea eului propriu, concentrarea fluxului gîndirii spre interior, dar pe de altă parte puterea de a-i rezista, păstrînd contactul cu realitatea externă. Acest dar îl are prin excelenţă artistul. El scufundă cu elanul său egocentric pentru a-l dizolva în neliniştea creatoare a lumii sale, tot ceea ce îi oferă lumea exterioară şi care i-ar putea servi pentru a trăi. Însă aceeaşi nelinişte îi împrumută suficientă forţă pentru a se reculege şi a reveni la suprafaţă. *Revenirea însăşi se efectuează prin procesul creator.* El creează atunci o imagine născută în tulburarea sa interioară şi care este conţinutul inspiraţiei sale. Opera de artă este ceea ce a fost abstras din neliniştea sa şi exteriorizat graţie mijloacelor sensibile oferite de lumea exterioară.

Din confruntarea celor două lumi care fac realitatea artistului, se naşte opera de artă, al cărui rol este de a-l elibera de tulburătoarea nelinişte a sufletului său.

Fără această profundă şi răscolitoare nelinişte care umple sufletul artistului şi intensifică sentimentul eului său, nu poate exista creaţie autentică. Creatorul de artă este cel care revine mereu la marginea unui abis interior, dătător de îndoieli şi de ezitări.

Lumea exterioară este o realitate sigură şi statornică, în sînul căreia te simţi la largul tău. Lumea interioară, în schimb, generează spaimă prin impreciziunea şi inconsistenţa ei şi trezeşte îndoială. Din această incertitudine, care îl face adesea nestatornic şi schimbător, artistul îşi caută o ieşire, o evaziune într-o lume superioară, spre un ideal creat de el. Amiel spune în jurnalul său atît de instructiv: „Mobilitatea mea, în aparenţă inconstantă, în fond nu este decît o căutare, o speranţă, o dorinţă şi o grijă: este boala idealului".[108] Viziunea acestui ideal nu este posibilă decît în adîncimile propriului eu. Ori de cîte ori reuşeşte să evadeze din lumea eului său pentru a se ridica la înălţimile pe care le caută, artistul este nevoit să revină la acel fond neliniştitor care îi împrospătează arzătorul său elan spre un ideal. Prin această necontenită revenire el se reîmprospătează pe sine şi îşi reîmprospătează idealul.

Fără îndoială uşor se poate interpreta fuga de realitate ca un act de laşitate, un semn de neputinţă. Nu se poate nega că adesea este aşa. Dar nu acesta este cazul artistului. A te închide în tine ignorînd cu totul orice altă realitate, a te retrage într-o apatie somnolentă, este desigur o slăbiciune. Dar a te scufunda în lumea misterioasă a eului, unde te pîndesc incertitudinile sfîşietoare ale necunoscutului, pentru ca apoi să înduri suferinţele sforţării de a ieşi la lumină şi a încarna acest cutremur sufletesc în creaţii concrete — acesta este un act de eroism. Este o acţiune asemănătoare cu a scafandrului, care înfruntă adîncurile mării pentru a-i smulge perlele. Comorile zac în adînc, ele nu sînt răspîndite în mod întîmplător, la suprafaţă. Caracteristica adîncului spiritualizator al sufletului omenesc este conflictul inerent eului, sfîşierea prin tendinţe contrare care generează „cette primitive et sainte frayeure" (această primitivă şi sfîntă groază) despre care vorbeşte Balzac şi din care decurge impulsul creator. În acest fel artistul se ridică deasupra naturii sale primitive. Bineînţeles, trebuie să se dea acestui fenomen psihic înţelesul lui adevărat. Nu este vrba de spaima provocată de circumstanţe exterioare, ci de acea nelinişte produsă de adîncimile proprii vieţii psihice care aruncă în conştiinţă cele mai bizare gînduri.

Evident, nu ajunge să te retragi în tine spre a deveni creator, pentru simplul fapt că nu oricine poate atinge acea adîncime unde domină neliniştea în faţa existenţei. Omul de rînd, chiar retrăgîndu-se în sine, rămîne la suprafaţa interiorităţii şi izolarea sa se reduce la inactivitate, la lenea ordinară care niciodată n-a dus la creaţie. Neliniştea creatoare se găseşte mai în adînc şi nu este accesibilă decît celui ce poate regăsi izvoarele primare ale impulsului vital, germenele cel mai secret al fiinţei sale. Artistul posedă prin excelenţă

[108] H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 21 iulie 1856, publ. de Edmond Scherer, Geneva, 1923, p. 111.

această calitate. Cu cît se va apropia mai mult de unitatea originară, cu atît va fi mai intens cutremurat de neliniștea sa fecundă, cu atît va întrupa în opera sa un sens mai adînc. Numai așa se explică pentru ce marii artiști au fost fără excepție mari neliniștiți. Goethe declarase că latura cea mai bună a omului este groaza *(das Schaudern)* — cutremurarea în fața infinitului necunoscut. Aceasta este puntea, spunea el, de la ce este trecător la ce este etern, de la omenesc la supraomenesc. [109] Suprafața conștiinței noastre este schimbătoare, permanent este numai sîmburele originar din adîncul nostru. Acest sîmbure trebuie să se comunice operei de artă, el îi dă valoarea. Freud afirmă că opera de artă este fructul slăbiciunii artistului: „nefiind în stare să cucerească în realitate puteri, onoare, iubirea femeilor, el le cucerește prin produsele imaginației sale". [110] Cîndva această explicație părea sugestivă, astăzi ea este banală și simplistă. Faptul de a satisface anumite ambiții personale încă nu explică nimic din *valoarea* operei de artă. Că artistul își cucerește glorii și onoruri prin creațiile sale, e sigur, dar aceasta încă nu ne spune pentru ce o anume operă ne place mai mult decît alta. Problema e tocmai aici: ce condiții trebuie ea să îndeplinească pentru a avea o valoare înaltă, demnă de a-i aduce gloria? Fiindcă nu orice făuritor de versuri sau mînuitor de penel va plăsmui o operă de înaltă valoare, oricît de însetat ar fi de glorie și de iubirea femeilor. Forța de cucerire a operei lui depinde înainte de toate de adîncimea de la care a țîșnit inspirația.

Adîncimile de la care izvorăsc plăsmuirile artistului au o întindere imensă. Artistul creator le simte numai, le bănuiește abia profunzimea, dar niciodată nu le-ar putea explora pînă în străfund. Tocmai această intuire, lipsită de precizie, îi dă fiori propriei sale vieți interioare, dar în același timp naște dorința de a cunoaște misterul ei. Superioritatea ființei lui este că bănuiește marile lui profunzimi, dar își dă seama că nu le poate poseda. În acest sens poate fi interpretată remarca lui J. Slowachi: „A fi, este senzația a ceea ce nu poți fi".

Viața, dar mai ales viața artistului, este o existență antinomică. Conflictul între ceea ce tinde spre exteriorizare și ceea ce i se opune din interioritatea sa, apoi neliniștea provocată de această interioritate care îndeamnă din nou la exteriorizare, de astădată sub o formă spiritualizată, cu un cuvînt conflictul între lumea biologică și idealul suprabiologic, iată conținutul vieții lui. Această antinomie, poate duce, ce-i drept, la desperare, dar o desperare care este însăși izvorul Frumosului, cum spune Paul Valéry. Iar dacă ni se obiectează că alături de artiștii cu un suflet zbuciumat au fost atîția alții cu o viață liniștită, nu credem că este o obiecțiune întemeiată. Nu există artist fără conflict lăuntric fiindcă: „imperiul spiritului este imperiul conflictului". [111] Este vorba însă de forme variate ale conflictului, mai mult sau mai puțin vehemente, ceea ce vom avea prilejul să discutăm cînd vom trata despre diferitele tipuri ale creației artistice.

Din cele expuse în legătură cu conflictul, și cu neliniștea căreia îi dă naștere, reiese că acesta are un caracter pregătitor, că pregătește o anumită acțiune. [112] Această acțiune este aceea de a aduce în conștiință conținutul misterios din adîncul interiorității. Exteriorizarea lui sub această formă, pretinde adesea cele mai dureroase sforțări; inspirația devine un act de voință. Opera de artă cea mai profundă ia naștere la cele mai mari adîncimi. Și cum realizarea ei concretă cere eforturi, cu atît mai mari cu cît a fost zămislită la adîncimi mai mari, este de înțeles că operele de o înaltă valoare artistică sînt produsul, în mult mai mare măsură decît se crede de obicei, al unui act de voință. Așa zisa inspirație — cuvînt magic care de obicei pretinde să explice totul — este adesea, cum vom vedea, rodul unor sforțări chinuitoare. Pentru moment, ne mulțumim să subliniem ceea ce am făcut în repetate rînduri: germenele creator al operei de artă este un conflict profund, durabil și continuu, dătător de neliniște. Opera de artă, după o vorbă de P. Valéry adresată pictorilor gravori, este copilul răbdătoarei noastre nerăbdări „l'enfant de votre patiente impatience". [113] Prin această „nerăbdare",

[109] Kl. Bojunga, *Gärung und Klassik (Der Leuchter*, ed. Keyserling, vol. IV, Darmstadt, 1923, p. 195*)*.

[110] S. Freud, *Introduction à la Psychanalise*, Paris, Payot, 1822, p. 392.

[111] Nicolai Hartman, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933, p. 139.

[112] Din punct de vedere patologic remarca lui Pierre Janet este interesantă: „Neliniștea este un fenomen complex, și conține în primul rînd o excitație la acțiune exagerată... cel neliniștit simte că trebuie să facă ceva pentru a ieși din starea sa. El nu prea știe ce, și nu poate să rămînă locului cinci minute" (*Les obsessions et la psychastenie*, vol. I, Paris, Alcan, 1903, p. 302). În ce privește rolul pregătitor al conflictului, vezi Ștefan Krauss, *Der seelische Konflikt*, Stuttgart, Enke, 1933, p. 92–93.

[113] P. Valéry, *Discours aux peintres-graveurs*, Les Nouvelles Litteraires, 6 ianuarie 1934.

viața interioară a artistului se aseamănă cu perioada arzătoare a pubertății. La aceasta s-a gîndit Goethe cînd a spus că poetul trăiește o veșnică pubertate. Dovada cea mai bună a fost el însuși. În viața lui au fost epoci cînd era sobru și rece, dar tocmai în aceste epoci n-a creat nimic din punct de vedere poetic. Creațiile sale cele mai puternice datează din epocile pline de frămîntare și de neliniște, cînd, după vorba lui, își retrăia pubertatea.[114] Pentru același motiv artiștii sînt comparați cu copiii. Chiar o personalitate atît de sobră ca poetul-filosof Lucian Blaga mărturisește: „Copilăria mea a fost rușinos de lungă. Cred că nu s-a isprăvit nici astăzi“ [115]

Urmează acum să urmărim etapele prin care conflictul producător de neliniște ajunge să fie exprimat în opera de artă.

[114] Această idee este dezvoltată mai pe larg în lucrarea mea *Goethe*, Cluj, 1932, cap. *Demoniacul în viața lui Goethe.*
[115] Într-un răspuns la un chestionar.

Capitolul III
ORDINEA CREATOARE

Conflictul creator, expus în capitolul precedent, este izvorul fenomenelor psihice superioare, care depășesc fenomenele biologice elementare. El este izvorul creațiilor spirituale. Dar precizăm: el este numai *izvorul* acestora. Conflictul surd din adîncimile cele mai ascunse ale sufletului artistului încă nu este spiritualitate, ci *poate să devină* în anumite condiții. Este un izvor care trebuie captat.

Caracteristica esențială a sufletului dominat de conflicte este o stare haotică. Forțe ostile se înfruntă cu putere și amenință să dezagrege unitatea sufletului. Sufletul simte nevoia să introducă *o ordine* în impulsurile sale haotice pentru ca să-și astîmpere neliniștea. Haosul este obscuritate și îndoială, ordinea este claritate și certitudine. Haosul este dezagregare, ordinea este unitate. Aceasta a observat-o Amiel cu finețea spiritului său: „Dar nu este pace decît în ordine. Ești în ordine? Vai, nu! Natura ta infixabilă și neliniștită te va zbuciuma deci pînă la sfîrșit“.[116] În sufletul dezordonat domină incidentalul, capriciosul care nu pot duce la creații consistente. Omul caută puncte fixe dătătoare de liniște și consolare. Le găsește în ordine.[117]

[116] H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime,* (22 iulie 1870), publ. de Bernard, Paris—Geneva, p. 190.
[117] Ordinea caracterizează dinamismul întregului univers. Leibniz spune: „dum Deus calculat, fit mundus“ iar la *Nicomaque de Gerase* găsim aceste cuvinte sugestive: „Dar cum marele tot era o multitudine nelimitată (...) era necesară o ordine (...), și trebuie spus că în Decadă a preexistat un echilibru natural între ansamblu și elementele sale (...); acesta este motivul pentru care Dumnezeu ordonator, datorită însăși Rațiunii sale, s-a servit de decadă ca de un canon pentru tot (...) și tot pentru acest motiv lucrurile cerului și ale pămîntului au raporturile de concordanță între ansamblu și părți bazate pe ea și ordonate după ea“ (Citat după Matila Ghyka, *Le nombre d'or,* vol. I, ed. 2, Gallimard, Paris, 1931, p. 36).

Astfel artistul, care este îndeosebi zbuciumat de curentul haotic al sufletului său, tinde în mod imperios spre o formă ordonată. „Fiindcă nimic nu este poetic, nimic nu este estetic fără să vizeze o formă (. . .) El este înainte de toate organizare a bogățiilor noastre afective și orientare a acestor bogății spre exprimarea lor: un fel de muzică a sufletului orientată spre formula verbală sau spre schemele care o prepară". [118] Artistul nu-și poate domina neliniștea și cutremurul lăuntric decît găsindu-și echilibrul. Starea haotică reprezintă ceea ce este inconstant și deci efemer, numai ordinea poate asigura durabilitatea.

Conflictul creator, care este stimulentul lumii suprabiologice, trebuie deci captat într-o formă ordonată. În nici un domeniu nu se poate concepe creație fără puterea de sinteză a ordinei. „Pentru inteligența abstractă este probabil un miracol al miracolelor faptul că poate să existe ordine (. . .) Fără îndoială acesta este înțelesul mitului după care a domnit haosul pînă ce a intervenit dumnezeu". [119]

Tendința spre ordine este adînc înrădăcinată în toate domeniile vieții. Cînd am vorbit de expresiile elementare am accentuat în repetate rînduri că acestea tind spre o anumită ordine. Procesele organice decurg de asemenea într-o ordine desăvîrșită. Bătăile inimii și funcțiunea respirației sînt întruchiparea cea mai perfectă a regularității. Forma exterioară a corpului nostru prezintă o tendință spre simetrie, ceea ce este adevărat și pentru animale și plante. Pînă și animalele inferioare au o tendință pronunțată spre o formă simetrică, adică spre ordine. Exemple interesante se găsesc în privința aceasta în cercetările biologice. Se știe că animalele unicelulare reacționează cu întreg corpul. Dacă un astfel de animal este atins într-un punct oarecare, el își retrage partea atinsă a corpului, dar în același timp execută o serie de mișcări complementare pentru a restabili simetria tulburată. Într-un cuvînt, viața tinde să se manifeste pretutindeni, în forme simetrice, cu regularitate și ordine. [120]

[118] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 99–100.

[119] H. Keyserling, *Méditations sud-américaines*, trad. A. Béguin, Paris, Stock, 1932, p. 206.

[120] Dar această tendință spre ordine o găsim și dincolo de cadrele ființelor vii. Cine nu admiră simetria minunată a cristalelor? Care mișcare poate întrece în regularitate pe aceea a corpurilor cerești? Apa mărilor oscilează și ea după un ritm regulat, între flux și reflux, iar anotimpurile se succed de mii de ani într-o uimitoare regularitate. Tendința spre ordine este deci o tendință cosmică. (A se vedea Herbert Spencer, *Les premiers principes*, trad. M. E. Cazelles, Paris, Baillière, 1871, p. 269 și urm).

Viața sufletească are aceeași tendință spre ordine, caracteristică vieții în general. Dar în ce constă această ordine? Pe scurt, ea constă din *subordonarea părților la un tot.* Și în viața sufletească avem un anumit sistem de gravitație, care centralizează diferitele procese dîndu-le o *axă unitară.* Aceasta este condiția unei vieți echilibrate. Prin esența ei ea fuge de dezordine, deoarece orice orientare în împrejurări variate și adaptarea la acestea cer o claritate și un echilibru a tuturor funcțiunilor noastre.

Tendința spre o axă unitară a vieții sufletești, Kant o numea *finalitate internă.* Aceasta constă în dominarea întregului asupra părților: aspectele singulare ale vieții sufletești își capătă sensul în funcție de aspectul *total* din care fac parte; ansamblul domină părțile. [121] S-ar părea că în realitate în viața sufletească nici nu există elemente, ci numai sinteze, adică procese totalitare. Deja Leibnitz a enunțat, printr-o intuiție genială, că senzația, considerată ca element simplu, în realitate este o sinteză de factori psihici ascunși. Mai tîrziu, W. Wundt a demonstrat că toată viața sufletească este într-o continuă sinteză creatoare. [122] Iar astăzi, unul din aspectele cele mai cercetate din psihologie este problema *formei*, a *totalității*, a *structurii*, a *configurației*, care semnifică mai mult sau mai puțin același lucru și demonstrează primatul întregului asupra părților, deci tendința spre ordonare, spre sinteză, care domină viața psihică. [123]

Viața psihică are deci și ea un sistem de gravitație, o tendință spre regularitate caracteristică întregului dinamism cosmic. E firesc deci ca și artistul să se supună aceleiași legi. Ceva mai mult: după unii autori ritmul exprimat în opera de artă are o anumită similitudine cu ritmul cosmic. Semnalăm aici constatările lui Victor Goldschmidt, care caută să demonstreze că ritmul inerent operelor muzicale, transcris în termeni matematici, se apropie în mod surprinzător de raporturile matematice caracteristice mișcării corpurilor cerești și se apropie cu atît mai mult, cu cît opera este de o mai mare valoare. Tot așa se apropie și de alte sisteme

[121] În privința aceasta a se vedea Ch. Lalo, *L'inconscient et le conscient dans l'inspiration*, (*Journal de Psychologie*, 1926, p. 11 și urm).

[122] W. Wundt, *Grundriss der Psychologie*, Leipzig, 1920.

[123] În privința aceasta am publicat și noi un studiu sub titlul *Începuturile psihologiei configurației*, în volumul *Psihologia configurației*, publicat de Institutul de psihologie al Universității din Cluj (Termenul de configurație este luat aici în sensul de formă).

de raporturi naturale, cum ar fi raportul dintre elementele chimice.[124] Fără a insista asupra acestor date interesante, semnalăm numai că artistul în modul cel mai firesc tinde spre echilibrarea tensiunii sale sufletești într-o anumită ordine. Totuși există o deosebire fundamentală între ordinea căutată de artistul creator și celelalte exemple de ordine expuse mai sus. Simetria cristalelor sau a corpului omenesc sau animalic, ritmul expresiilor variate și a proceselor organice, aparțin unei ordini care se săvîrșește aproape mecanic, fără un efort special. Același lucru și pentru fenomenele psihice obișnuite: senzația, sau oricare alt fenomen mai complicat tind spre o formă structurată în virtutea unei determinații inerente, fără a necesita un efort special. Artistul însă trece dincolo de aceste aspecte elementare. Zbuciumul său conflictual este atît de puternic, încît are nevoie de o sforțare imensă pentru a-l converti la o formă ordonată. O luptă acerbă se dă în sufletul lui și el nu va putea produce o operă de artă decît în măsura în care va fi capabil să învingă frămîntările sale. Opera lui va fi fructul sforțărilor lui — trebuie subliniat acest lucru. *După cum expresia artistului nu este identică cu simpla expresie a nevoilor biologice, tot așa tendința sa spre ordonare are un caracter superior.* Spre deosebire de expresiile simple, conținutul exprimat de artist este un conținut spiritualizat prin conflict, iar ordinea pe care o realizează este o ordine superioară, *creată* prin efort, o ordine spirituală. Și în crearea acestei ordini, care nu este altceva decît o schemă a conținutului artistic, rolul principal îl joacă egocentrismul artistului. După cum își reprimă expresiile elementare prin egocentrismul său, depășind lumea biologic-elementară, creîndu-și o lume proprie și realizînd astfel o natură spirituală, tot astfel el nu se mulțumește cu o ordine elementară inerentă lucrurilor, ci caută să creeze o ordine *a sa*, cu mijloace proprii. Cum am mai arătat, el se abate de la ceea ce este *dat*, de la ceea ce se desfășoară de la sine și îi opune efortul propriu. El vrea să ordoneze în funcție de sine; numai astfel devine el însuși un creator și se simte stăpîn în lumea sa interioară.

Rezultă că, după cum există expresii inferioare, biologice, și expresii superioare, spirituale, tot așa există o ordine de natură inferioară și o ordine de natură superioară. În prima

[124] Victor Goldschmidt, *Harmonie und Komplikation*, Berlin, 1901. Cităm aceste date după H. Keyserling, *Erfindung und Form*, apărut în *Der Leuchter*, vol. 7, 1926, Darmstadt, p. 154.

domină ceea ce este mecanic, în a doua, inventivitatea și viața. În sensul acesta Pierre Janet de mult făcuse o distincție între sinteză și automatism.[125] Sinteza e caracteristică vieții sufletești superioare, iar automatismul celei inferioare. Sinteza *creează*, automatismul duce la *dezagregare*.

Deci chestiunea ordinei, în legătură cu viața psihică, nu este așa simplă. Se pune întrebarea, înainte de toate, care ordine intră în cauză, *ordinea creatoare* sau *ordinea mecanică*. Fiindcă și de generații se supun unei anumite ordini. G. Dumas spune: „Cînd asculți, fără să fii văzut, un maniac în stare de excitație ușoară, constați adesea că agitația lui, verva sa, se supun prin ele însele la ritmuri foarte simple, cu reveniri care se aseamănă cu refrene, cu asonanțe și chiar cu rime".[126] Aceasta este o ordine automatică, strîns legată de aspectele elementare ale vieții, iar faptul că este o ordine dezagregatoare îl dovedesc cazurile patologice. Această ordine nu este greu de înfăptuit, ajunge să te lași în voia naturii primare. Dar, după cum nu ne putem sustrage definitiv tendințelor noastre primare, tot așa noi utilizăm în mod consecvent schemele automatismelor corespunzătoare. „Noi luăm, dintr-un vechi fond uman de scheme, schemele mimice de care ne servim, după cum împrumutăm cuvintele noastre de la limba vorbită în care am învățat să gîndim și împrumutăm... cutare aranjament mai curînd decît cutare altul..."[127] Le întrebuințăm, fiindcă le găsim *de-a gata* și utilizarea lor nu ne cere nici un efort individual. Însă, a ne lăsa în voia acestor scheme, înseamnă a renunța la orice viață superioară. *Ordinea automată distruge spiritualitatea*, fiindcă recurge la scheme date de-a gata care nu cer nici o sforțare. Ordinea spirituală în schimb *este o ordine creată*, care nu constă în simpla adaptare a unor automatisme, ci este fructul unor considerabile sforțări de a capta conflictul, care agită profunzimile sufletului. Această ordine rezultă din nevoia de a clarifica sensul ascuns al acestui conflict. Scopul nu este ordinea ca atare, ci clarificarea, și prin aceasta atenuarea conflictului. Ordinea în sine este automatism, deci dezagregare. Artistul însă este preocupat de o *ordine vie*, în stare să sintetizeze conținutul datorat conflictelor sale. De aceea el nu adoptă pur și simplu niște scheme, ci își creează o ordine *a lui*, plină de viață, ca urmare a sforță-

[125] P. Janet, *L'automatism psychologique*, Paris, Alcan, 1889.
[126] G. Dumas, *Nouveau Traité de psychologie*, vol. III, Paris, Alcan, 1939, p. 354.
[127] G. Dumas, *ibid.*, p. 323.

rilor depuse pentru cucerirea ei. Nu forma exterioară a ordinei îl interesează, ci tensiunea interioară captată prin puterea ei de sinteză. Victor Hugo făcuse deja o remarcă interesantă în privința deosebirii dintre *ordine* și *regularitate*, prima corespunzînd ordinei creatoare, a doua ordinei automate: „Trebuie să ne ferim să confundăm ordinea cu regularitatea. Regularitatea caracterizează numai forma exterioară, ordinea rezultă din fondul însuși al lucrurilor, de la dispoziția inteligentă a elementelor intime ale unui subiect. Regularitatea este o combinație materială și pur umană. Ordinea este, ca să zicem așa, divină. Aceste două calități așa de diferite în esența lor, acționează deseori una fără alta. O catedrală gotică prezintă o ordine admirabilă în iregularitatea ei naivă. Edificiile noastre franceze moderne, la care s-a aplicat atît de stîngaci arhitectura grecească sau romană, nu oferă decît o dezordine regulată. Un om obișnuit va putea face oricînd o lucrare regulată, dar numai spiritele mari știu să ordoneze o compoziție. Creatorul, care vede de sus, ordonează; imitatorul, care privește de aproape, regularizează. Primul procedează după legea naturii sale, ultimul urmînd regulile școlii sale. Pentru unul arta este inspirație, pentru celălalt nu este decît știință. În două cuvinte, regularitatea este gustul mediocrității, ordinea este gustul geniului".[128]

Ordinea, în ce privește creația artistică, trebuie înțeleasă ca *un mijloc de captare* și nu ca un scop în sine. Ea este vie și creatoare atîta timp cît este animată de tensiunea creată de conflictele interioare. Îndată însă ce capătă un rol precumpănitor, îndată ce este urmărită ca un scop în sine ea

[128] V. Hugo, *Odes et ballade, Préface*, Paris, Eugène Renduel, 1838, p. XXXVIII. În legătură cu cele expuse amintim că unii esteticieni contemporani, între care M. Ghyka și P. Servien vor să explice fenomenul estetic pe baza ordinei matematice. Dar avem impresia că se face o confuzie între ordinea creatoare și ordinea automată. Schemele geometrice ce se pot descoperi într-o operă de artă, așa cum le desenează M. Ghyka, scheme ce se pot exprima numeric, cred că sînt tocmai ce este mort în operele respective. M. Ghyka dă o mulțime de exemple de opere arhitecturale pe care le descompune în schemele lor geometrice. Dar tocmai exemplele sale ne arată că operele arhitecturale de valoare depășesc schemele ce se pot desena în sînul lor și tocmai din aceasta rezultă viața și farmecul lor. Exemplu tipic este templul grecesc, în care linia în aparență dreaptă în realitate este curbă. Ordinea ca atare nu ne poate revela nimic din taina operei de artă, fiindcă ea nu este un scop, ci un *mijloc* de a capta conflictul sufletesc, care rămîne însă totdeauna în tensiune, forțînd și depășind schemele rigide.

devine o schemă fără viață care ucide spiritul. Ca să ne folosim de o frumoasă comparație a lui Jaspers: după cum planta, ca să persiste, are nevoie să-și formeze în trunchi un schelet lemnos, tot așa sufletul are nevoie de o anumită ordine. După cum însă planta al cărui schelet lemnos ajunge să domine, este ucisă, sufletul, dacă este redus la o ordine automată, devine ceva lemnos, fără viață.[129]

Prin ordinea creatoare, sufletul artistului se cristalizează într-un sens mai clar. Nu trebuie să uităm că acest proces ordonator este rezultatul efortului de a astîmpăra conflictul interior. Artistul tinde să exteriorizeze conflictul care îl umple de neliniște, dar aceasta nu este posibil decît dacă a reușit să-l canalizeze într-o formă vie. El își impune deci o constrîngere. Și totuși, cu toată această constrîngere, artistul are un adînc sentiment de *libertate*. Formele pe care și le impune nu le simte ca un jug tiranic, deoarece le cucerește prin sforțare proprie, sînt dorite de el. Cu cît efortul de a-și impune o formă este mai mare, cu atît simte mai mult că el este cauza determinantă a acțiunii sale. Din această sforțare se naște cel mai adînc sentiment de libertate. Cu multă justețe se exprimă Paul Valéry: „Cea mai mare libertate se naște din cea mai mare rigoare".[130] Numai găsindu-le o formă ordonată își poate exprima artistul frămîntările, deci se poate libera de ele. Constrîngîndu-se el se liberează — fiindcă pentru dînsul nu există libertate fără constrîngere.

Prin forța liberatoare a formei își astîmpără artistul frămîntările. Dar această potolire este departe de liniște, este o pace plină de tensiuni care nu încetează să-l agite. Fiindcă este vorba de o ordine vie, care trebuie cucerită și menținută prin puterea voinței. Această pace este o pace a efortului. „Vai, da!, pacea însăși este o luptă, sau mai degrabă lupta, activitatea este legea. Noi nu găsim odihnă decît în efort, după cum flacăra nu-și găsește existența decît în combustie".[131] Prin efortul acestei combustii ajunge artistul la inspirație.

[129] K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauung*, Berlin, 1925, p. 75.
[130] Paul Valéry, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1924, p. 189.
[131] H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 6 apr. 1851, publ. de Edmond Scherer, Geneva, 1901, p. 24.

Capitolul IV

ECHILIBRUL CREATOR

În strînsă legătură cu problema ordinei se pune problema echilibrului în creația artistică. Să creezi o ordine, inseamnă să stabilești un echilibru. Prin urmare cînd artistul reușește, cu prețul sforțărilor sale, să capteze într-o anumită ordine aspirațiile lăuntrice, el, în fond, nu face decît să echilibreze sufletul dezechilibrat de conflictele care-i răvășesc profund ființa. Dar fervoarea sa creatoare îl aduce într-o stare de sensibilitate care amintește de anumite nuanțe ce s-ar putea numi patologice. Din acest motiv, în legătură cu artistul creator se vorbește adesea despre stări patologice. Problema nu este deloc deplasată, dat fiind că, după cum am văzut, creația artistică este o problemă de echilibru. De altfel, această problemă, sub numirea de geniu și nebunie, a fost foarte des pusă de psihiatri și de psihopatologi și s-a făcut multă vîlvă în jurul ei, ceea ce a stîrnit totdeauna nemulțumirea esteticienilor. Trebuie să recunoaștem că problema a fost tratată adesea superficial, trăgîndu-se cu ușurință concluzia că geniul este pur și simplu un caz de nebunie. Se impune deci un examen critic.

În ceea ce ne privește, trebuie să recunoaștem că, neavînd competența unui psihiatru, nu avem pretenția să clarificăm definitiv această problemă. Nu avem nici intenția să intrăm în ample discuții psihopatologice, care ar fi deplasate în acest loc. Dar problema echilibrului sufletesc, *fără de care nu se poate înțelege în mod temeinic dinamismul creației artistice*, ne apare în mod firesc ca o consecință logică a capitolelor precendente și vom trata în consecință problema patologică în măsura în care va putea contribui la clarificarea problemei noastre. Ne vom servi de cîteva considerații de ordin patologic pentru a trage concluzii de ordin estetic.

Fără îndoială, nu putem uita că în general esteticienii sînt adversari înverșunați ai imixtiunii datelor patologice în domeniul artei. Vina este în bună parte a medicilor care cu prea multă ușurință au identificat geniul cu nebunia. Trebuie să-i dăm dreptate lui A. Thibaudet care spune: „Există o întreagă literatură medicală despre natura scriitorilor și artiștilor, dar ea este de o calitate lamentabilă și chiar numai numele doctorului plasat pe o carte de acest soi, ne pune pe fugă (uneori nejustificat) și ne face să invocăm ajutorul lui Molière".[132] Iar René Doumic are de asemenea dreptate să spună: „Între feluritele maniere de a întuneca problemele de literatură, cea care poate fi citată ca acumulînd mai mulți nori, este introducerea în critica literară a ultimelor mode medicale".[133] Dar nu-i mai puțin adevărat că și esteticianul greșește fundamental cînd neglijează cu totul datele patologice. Vom încerca deci să utilizăm aceste date, referindu-ne, pe cît posibil, la fapte precise; din interpretarea lor vom încerca să tragem concluzii care ne pot fi utile.

În zilele noastre, problema raportului dintre geniu și nebunie este legată în special de numele lui Cesare Lombroso.[134] El a redus geniul la categoria dementților. Dar problema a fost semnalată înaintea lui în Franța de către L. F. Lélut.[135] Continuatorul lui mai de seamă în Franța este J. Moreau de Tours [136], în Germania Möbius [137]. De fapt toți acești autori n-au făcut decît să reia, sub formă mai științifică, o problemă cunoscută din antichitate. Democrit susținea că nu se poate imagina un poet fără oarecare nebunie divină. Iar Platon: „Dacă de fapt era adevărat fără restricții că delirul este un rău, era bine spus. Dar fapt este că dintre bunuri, cele mai mari ne vin prin mijlocirea unui delir cu care neîndoielnic ne înzestrează un dar divin. Vedem doar: prorocița din Delphi, preotesele din Dodona, doar în delirul lor au fost pentru Grecia pricina unor nenumărate binefaceri evidente, atît de ordin privat, cît și de ordin public, pe cînd, atunci cînd erau în toate mințile, acțiunea lor se reducea

[132] A. Thibaudet, *Psychanalise et critique* (Nouvelle Revue Française, 1 apr. 1921).

[133] Citat după Docteur Cabanès, *Grande nevropathes, Malades immortels*, Paris, Albin Michel, 1930, p. 6.

[134] C. Lombroso, *L'homme de génie*, Paris, Alcan, 1889.

[135] L. F. Lélut, *Le Démon de Socrate*, Paris, 1836.

[136] J. Moreau de Tours, *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, Masson, 1859.

[137] În special în monografia sa asupra lui Goethe.

la nimica toată, sau chiar la nimic".[138] Aristotel, Seneca, Horațiu vorbeau în același sens. La antici exista convingerea generală că ideile mari vin într-o stare de demență. Aceeași convingere exista relativ la prezicerile Pythiei din Delphi. Afară de aceasta, la popoarele primitive, cei cu sufletul dezechilibrat se bucură de o stimă deosebită; sînt considerați ființe superioare în contact nemijlocit cu divinitatea.

Dintr-o epocă mai apropiată, cităm un pasaj caracteristic din Diderot: „Eu presupun că oamenii aceștia de un temperament sobru și melancolic, nu-și datorau această penetrație extraordinară și aproape divină care li s-a remarcat uneori și care îi conducea la idei, cînd nebune, cînd sublime, decît unor deranjamente periodice ale mașinii. Ei se credeau atunci inspirați și erau nebuni (...) își imaginau că divinitatea era aceea care cobora, care îi vizita și îi muncea (...) Oh! *Cît de aproape se ating geniul și nebunia!* Li se ia libertatea și sînt puși în lanțuri, sau li se ridică statui".[139] Aceeași apropiere au făcut-o Goethe, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche.[140]

Evident, teza care identifică geniul cu nebunia a suscitat și opinii cu totul contrare. Wilhelm Dilthey, scrie de exemplu că: „Geniul nu este un fenomen patologic, ci omul sănătos și perfect".[141] Nu-i mai puțin adevărat că există date precise care dovedesc că un mare număr de artiști, dintre cei mai remarcabili, au prezentat simptome specifice cazurilor de nebunie. Iată cîteva cazuri: Amiel, Baudelaire, Blake, Byron, Cézanne, Chateaubriand, Dostoievsky, Eminescu, Flaubert, Gogol, Van Gogh, Grillparzer, E. Th. Hofmann, Hölderlin, Kleist, Lenau, Mallarmé, Maupassant, C. F. Mayer, Michelangelo, Musset, Nerval, Nietzsche, Pascal, Platon, Rousseau, Schumann, Schelley, Strindberg, Tasso, Verlaine, Wagner, Hugo Wolf.[142] Dintre antici sînt citați Homer și

[138] Platon, Phédre, Léon Robin, *Oeuvres complètes*, IV, 3, Paris „Les Belles Lettres", 1933, p. 243.

[139] Lombroso, *ibid.*, p. 3.

[140] Multe indicații istorice se găsesc la: C. Lombroso, *L'homme de genie*, (trad. din italiană), Paris, 1889; W. Dilthey, *Die dichterische Einbildungskraft und der Wahnsinn*, Gesammelte Schriften, vol. 6; Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm;* E. Kretschmer, *Geniale Menschen;* H. Prinzhorn, *Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung* (Zeitschrift für Aestetik, vol. IX); E. Utitz, *Grudlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1920.

[141] W. Dilthey, *ibid.*, p. 101.

[142] A vedea mai sus bibliografia.

Eschil.[143] Și lista este departe de a fi completă. Mulți dintre ei nu-și tăinuiau apucăturile anormale. Baudelaire de exemplu mărturisea: „Mi-am cultivat isteria cu voluptate și groază",[143a] spunea el.

Dar tabloul devine sumbru de tot dacă considerăm chestiunea din punct de vedere ereditar. Se știe că Galton a găsit în arborele genealogic al unui geniu, în vecinătatea acestuia, capacități superioare numeroase, fapt care dovedea ereditatea genialității. La această constatare, în lumina datelor de care dispunem astăzi, putem adăuga că între rudele cele mai apropiate ale geniului se găsesc și numeroase cazuri patologice. În familiile multor artiști generații întregi au prezentat simptome patologice. Baudelaire, de exemplu, mărturisește: „Strămoșii mei idioți sau maniaci, în apartamente mărețe, toți victime ale pasiunilor îngrozitoare".[144] Nu mai insistăm asupra acestei probleme, dar atragem atenția în special asupra operei citate a lui Kretschmer, care conține o serie de date extrem de sugestive.[145]

Dintre cazurile citate de Kretschmer, amintim doar pe cel al lui Goethe care este adesea dat ca exemplu tipic al geniului sănătos.[146] Tatăl său fusese psihopat, cu apucături bizare; sora sa era foarte suferindă din pricina unui dezechilibru psihic și a murit de tînără; iar dintre cei cinci copii ai lui Goethe, patru au murit la naștere, al cincelea a manifestat toată viața simptome patologice, pentru ca, în floarea vîrstei, să moară de congestie cerebrală. Goethe însuși, a fost un om de mare voință, dar a avut și el, în repetate rînduri, accese bolnăvicioase.

În ceea ce privește rudele apropiate, cazul celui mai mare poet român, Eminescu, amintește de cazul celui mai mare poet german. Tatăl lui Eminescu avea un caracter foarte asemănător cu cel al tatălui lui Goethe: ursuz, autoritar, cu ieșiri violente. Fotografiile sale vădesc trăsături ce se pot interpreta ușor ca semne de oarecare bizarerie. Această impresie este confirmată de soarta tuturor copiilor săi. Eminescu însuși sfîrșește în stare de alienație mintală. Cît despre frații lui, ei sînt un lung șir de cazuri patologice.

[143] Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Mercure de France, 1889, p. 194.

[143a] Ernest Seillière, *Baudelaire*, A. Collin, Paris, 1931, p. 144.

[144] Ernest Seillière, *Baudelaire*, ibid., p. 141.

[145] E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, p. 19 și urm.

[146] Goethe a fost studiat din punct de vedere patologic în special de Möbius.

Din zece frați, nouă au manifestat simptome bolnăvicioase: apoplexie, boala lui Basedow și altele. Unii au sfîrșit alienați, alții paralizați, luîndu-și zilele dacă n-au murit la vîrsta fragedă. Este imposibil ca ereditatea să nu fi fost în joc. Cazul lui Eminescu se încadrează foarte bine în seria geniilor aparținînd unei rase patogene. Și la el se verifică ceea ce Kretschmer a constatat la mulți alții (Goethe, Byron, Beethoven, Bach, Michelangelo, Feuerbach etc.): sau nu au descendenți, sau aceștia sînt mediocrități. Așa încît ești ispitit să spui: „Geniul se ivește pe firul eredității în acel punct, în care o familie supradotată începe să decadă".[147]

Cazurile citate — și mai există încă multe altele — sînt prea elocvente ca să poată fi trecute cu vederea cînd se afirmă că geniul este „suprema sănătate". Dacă nu putem admite că geniul este un alienat, nu mai putem ocoli nici cazurile concrete care vădesc o oarecare înrudire între geniu și nebunie. Examinînd o mulțime de cazuri, Kretschmer deduce: „Tot ce putem spune este că boli mintale găsim între oamenii geniali, cel puțin în anumite grupuri, cu mult mai frecvente ca în media populației".[148] Acest factor statistic dă de gîndit. Factorul patologic ivindu-se atît de frecvent la artistul creator, în mod fatal se ivește chestiunea: procesul care îl provoacă nu este determinant într-un anume fel și pentru creația artistică? E adevărat că multor teoreticieni ai artei le repugnă să introducă astfel de considerații în cercetările lor, însă problema se pune cu atîta evidență, încît nu este posibil să o eviți. Un caz asemănător exista în vremea lui Goethe, cînd multor oameni de știință le repugna să admită vreo legătură între om și animal și negau în consecință existența osului intermaxilar. Dar iată că Goethe îl descoperă și repugnanța oamenilor a trebuit să cedeze. De unde venea repugnanța lor? Dintr-o simplă prejudecată. Se credea că demnitatea omului este înjosită prin înrudirea cu animalul. Același lucru se petrece astăzi în ce privește raportul dintre geniu și nebunie. Din nenorocire există o prejudecată, adînc înrădăcinată, că tot ce ține de boală înseamnă ceva inferior, ba chiar rușinos. Iar opera de artă fiind considerată ca un produs suprem al spiritualității, e firesc să fie respinsă orice apropiere de ceea ce ar putea-o înjosi. Dar, evident, nu cu prejudecăți se poate rezolva o problemă.

[147] Kretschmer, *Geniale Menschen*, p. 22.
[148] *Ibidem*, p. 14.

În primul rînd trebuie să amintim un lucru astăzi bine stabilit: și anume că nu există deosebire fundamentală între „sănătate" și „boală" — „sănătatea" este un ideal de neatins; în realitate nu există decît deviații, mai mici sau mai mari de la starea de sănătate ideală. Într-un anumit grad, toți oamenii sînt bolnavi. Marele psihiatru, Pierre Janet, spune: „În realitate nu există diferență între bolile funcționale și diferitele aspecte ale vieții normale (...) și să ne amintim că pentru Claude Bernard legile bolilor nu erau altceva decît legile sănătății; sînt exact aceleași mecanisme, care se exercită asupra acelorași organe, supunîndu-se la aceleași legi și la aceleași funcțiuni".[149] Dar nu numai medicii s-au exprimat astfel. Iată ce spune Pascal: „Credem că n-avem defectele oamenilor de rînd, atunci cînd descoperim în noi defectele oamenilor mari; și totuși nu ne dăm seama că, prin ele, fac și ei parte dintre oamenii de rînd. Sîntem legați de ei prin capătul cu care ei sînt legați de popor; fiindcă, oricît ar fi ei de sus, sînt uniți cu cel mai mic dintre oameni printr-o latură oarecare. Ei nu sînt suspendați în aer, abstrași din societatea noastră. Dacă sînt mai mari decît noi, aceasta este pentru că au capul mai înălțat; dar au picioarele tot atît de jos ca ale noastre. Ei sînt toți la același nivel și se sprijină pe același pămînt; și prin această extremitate, ei sînt tot atît de umiliți ca noi, ca și cei mai mici, ca și copiii, ca și animalele".[150] O mărturisire a lui Victor Hugo este tot atît de impresionantă; „Într-o zi, Schlegel, luînd în considerare toate aceste genii, a pus următoarea întrebare: ...*Oare sînt într-adevăr oameni, acești oameni?* Da, sînt oameni; aceasta este mizeria și gloria lor. Flămînzesc, însetează, sînt supuși sîngelui, climei, firii, febrei, femeii, suferinței, plăcerii... sînt și ei, ca toți oamenii, din aceeași carne, cu bolile ei, cu seducțiile ei, care sînt de asemenea boli. Au și ei animalul lor. Materia îi apasă, iar ei gravitează la rîndul lor. În timp ce spiritul lor dă ocol absolutului, trupul lor dă ocol nevoii, poftelor, greșelii. Carnea își are cerințele, instinctele, cupiditățile ei, pretențiile ei la bună stare; este un soi de persoană inferioară care trage totul pe spuza proprie, își face treburile ascunsă în colțul ei, are eul său aparte în casă, își satisface capriciile, trebuințele, uneori ca o hoață, și spre marea rușine a spiritului, căruia

[149] Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologique*, Paris, 1932, p. 295.
[150] Blaise Pascal, *Oeuvres*, ed. L. Brunschvicg, t. XIII (*Pensées, II*), Paris, Hachette, 1925, p. 32.

îi sustrage ceea ce îi aparţine... La cîte unii, fără a le scădea întru nimic din măreţie, umanitatea se afirmă prin infirmitate. Raza arhanghelică este în creier, noaptea brutală este în lumina ochilor. Homer este orb. Milton este orb. Camoëns chior pare o insultă. Beethoven surd este o ironie. Esop cocoşat are aerul unui Voltaire căruia Dumnezeu i-a potrivit spiritul, lăsînd pe Fréron să-i potrivească trupul. Infirmitatea sau diformitatea acestor prea iubiţi auguşti ai gîndirii, dau impresia unui sinistru revers, a unei compensaţii, greu de mărturisit acolo-sus, a unei concesii făcută invidiilor, de care se pare că creatorul trebuie să se ruşineze. Poate că materia priveşte din adîncul tenebrelor cu oarecare triumf gelos, pe Tyrtée şi Byron, planînd ca genii şi şchiopătînd ca oameni".[151]

Dar dacă vrem să studiem problema în mod obiectiv, trebuie să părăsim prejudecata, care consideră, în orice situaţie, boala ca o inferioritate. Astăzi, dimpotrivă, unii psihiatri moderni văd în anumite boli mintale şi o oarecare superioritate. Trăsătura esenţială a vieţii sufleteşti a artistului, spuneam în capitolele precedente, este egocentrismul, adică fuga de lumea exterioară de care e nemulţumit şi crearea unei lumi interioare proprii. Ei bine, această caracteristică fundamentală stă deseori la baza multor cazuri de psihoză. Iată ce spunea un psihiatru berlinez, Arthur Kronfeld, la un congres de estetică: „Trebuie să constatăm înrudirea internă a factorului productiv original din anumite psihoze cu acela din creaţia artistică. Prin aceasta nu înjosim de loc puterea creatoare a artistului, fiindcă în primul rînd sîntem departe de a vedea într-o stare psihopatică măcar o urmă de decădere sau inferioritate a vieţii sufleteşti. Astfel de opinii dogmatice ale unui intelectualism depăşit şi-au trăit traiul. Dimpotrivă, sîntem convinşi că există un tip de psihopat care e sufleteşte mai bogat într-un anumit sens, fiind omul fără compromisuri. Aşa zisul om «normal» este doar o victimă a adaptării, produsul unor compromisuri impuse de viaţa colectivă, dar tipul amintit al psihopatului renunţă la orice compromis şi îşi creează lumea sa aşa cum este necesară eului său, activităţii sale sintetice".[152]

Vedem deci că problema trebuie privită *altfel* decît de obicei. Îndată ce există argumente suficiente ca boala însăşi

[151] Victor Hugo, *Post scriptum de ma vie*, Paris, Calmann Lévy, 1901, p. 84 şi urm.

[152] A. Kronfeld, *Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischen Beleuchtung*, Zeitschrift für Aestetik, vol. 19, p. 178.

să nu fie considerată ca o inferioritate, se iveşte şi posibilitatea de a judeca mai corect corelaţia dintre boala mentală şi geniu. Trebuie să plecăm cu convingerea că întreprinzînd o analiză a creaţiei artistice în raport cu stările maladive ale unui artist, n-am ştirbit cu nimic criteriul de valoare al operei de artă. Opera de artă are aceeaşi valoare chiar şi dacă a fost concepută de un bolnav mintal, după cum semnificaţia trenului pentru omul modern este aceeaşi, fie că Stephenson a fost sănătos sau bolnav la cap. Cu drept cuvînt spune Jaspers: „Analiza patografică a unor personalităţi eminente arată că boala nu are ca efect numai întreruperea şi distrugerea: poţi fi productiv nu numai în pofida bolii, ci aceasta poate fi condiţia necesară a unor productivităţi". [153]

Înainte de toate trebuie să ne înţelegem asupra celor două noţiuni fundamentale, care intră aici în discuţie: ce este aceea patologic sau „bolnav" şi ce este aceea „sănătos"? Trebuie, bineînţeles, să excludem orice judecată de valoare, care în mod tradiţional era amestecată în aceste definiţii: Nu trebuie admisă nici cea mai mică bănuială că sănătatea ar reprezenta o valoare supremă, iar boala o valoare inferioară. O astfel de concepţie destul de răspîndită despre sănătate şi boală, este aceea care pleacă de la *mijlociu*: „Se convenea să se numească « sănătate » stările mijlocii; « boală », abaterile de la mijlociu dînd acestuia o anumită lărgime convenţională".[154] Dar Jaspers, care aminteşte lucrul acesta, adaugă: „în realitate nu se ajunge aproape niciodată să se stabilească o medie în biologia corpului omenesc (...) Ignorăm aproape întotdeauna ce semnifică media".[155]

Se pare că un concept cu mult mai potrivit este cel de *echilibru*, prin care problema ajunge în legătură strînsă cu ideile din această lucrare. Deja Alkmaion, în antichitate, considera sănătatea ca fiind armonia forţelor antagoniste.[156] Sănătos sau normal este organismul la care diferitele funcţiuni sînt în echilibru, deci la care domină armonia funcţiunilor. Iar cazul patologic se caracterizează printr-un echilibru funcţional tulburat. Orice boală, de orice natură ar fi ea, se datoreşte unui dezechilibru. Se ştie că în organismul nostru există germeni patogeni, care totuşi rămîn inactivi atîta timp cît organismul li se opune cu succes deci atîta

[153] K. Jaspers, *Psychopathologie générale*, trad. A. Kastler, J. Mendousse, Paris, Alcan, 1928, p. 10.

[154] K. Jaspers, *ibid.*, p. 6.

[155] K. Jaspers, *ibid.*, p. 7.

[156] K. Jaspers, *ibid.*, p. 4.

timp cît funcțiunile se mențin într-un echilibru relativ. Îndată ce rezistența organismului slăbește, germenii patogeni frîng echilibrul, ajung la supremație și produc boala, adică fenomenul patologic. Același lucru pentru stările mentale. Din punct de vedere sufletesc sîntem într-o stare patologică atunci cînd, echilibrul mintal este știrbit. O minte și un suflet sănătos, o minte echilibrată și un suflet ponderat — cum se și spune — sînt desigur numai acelea care știu să mențină ideile și sentimentele într-o armonie perfectă cu pornirile lăuntrice și cu exigențele lumii exterioare. Pe scurt: caz patologic înseamnă *dezechilibru*, sănătate înseamnă *echilibru*.

Cu aceasta reluăm firul propriu-zis al expunerii noastre. Am văzut în capitolele precedente că originea creației artistice constă într-un conflict născut din tendința egocentrică a artistului. E evident că la baza acestui conflict nu este altceva decît un dezechilibru intens. Iar acest dezechilibru devenind amenințător pentru existența însăși și producînd o adîncă neliniște, artistul tinde să-l cristalizeze și să-l exprime pentru a-și restabili echilibrul sufletesc. Fără dezechilibru n-ar tinde să se exprime și nici n-ar avea *ce* să exprime. Deci, fermentul operei de artă este dezechilibrul.

Dar acest lucru nu este adevărat numai pentru creația artistică. În fond orice acțiune este cauzată de un dezechilibru, de o neliniște. Am văzut că și hidra își intensifică mișcările cînd echilibrul stării sale energetice este tulburat. Faptul este bine cunoscut și în domeniul științelor, a fizicii, de exemplu, unde s-a stabilit că orice fenomen are la bază un dezechilibru. Fără dezechilibru nu se produce mișcare.

Conflictul, dezechilibrul determină în sufletul artistului un dezacord cu sine însuși și tendința de a restabili echilibrul prin exteriorizare. Dar de fapt nici nevroza nu este altceva. „Nevroza este dezacordul cu sine însuși", spune C. G. Jung.[157] Fără dezechilibru n-ar exista cazuri patologice, dar n-ar exista nici opere de artă. Din această cauză am putut vedea atîția autori făcînd o apropiere așa de mare între artistul creator și alienatul mintal. Cu cît dezechilibrul va fi mai pronunțat, cu atît neliniștea va fi mai mare și cu atît mai profund va fi sensul conținutului său sufletesc și mai intensă tendința sa de a-l cristaliza. Din pricina acestui puternic dezechilibru, putem vedea adesea la marii creatori și mari

[157] C. G. Jung, *L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale*, trad. Dr. Grandjean-Bayard, Paris, Payot, 1928, p. 38.

defecte, ceea ce remarcă și La Rochefoucault: „Numai oamenii mari își pot permite să aibă mari defecte".[158]

Starea de echilibru n-a fost niciodată creatoare „Să fii normal înseamnă să fii puțin sărac cu duhul" spunea Jaspers citînd o vorbă destul de curentă de altfel.[159] Disimetria vieții interioare este caracteristica fundamentală a geniului creator. Nu-i de mirare că sînt preamărite adesea stări provocate de un dezechilibru sufletesc, ca delirul, extazul, melancolia etc. Echilibrul „sănătos" omoară acțiunea creatoare, ea este un calm inactiv. La aceasta trebuie să se fi gîndit Nietzsche cînd spunea: „Este înțelept, este o înțelepciune vitală ca însăși sănătatea să nu ți-o administrezi timp îndelungat decît în doze mici".[160] Iar despre Michelet se povestește că auzind că Flaubert este acoperit de buboaie ar fi exclamat: „Să nu se vindece, că o să-și piardă talentul".[161] André Gide are de asemenea o remarcă interesantă: „Sparta nu are oameni mari, perfecțiunea rasei a împiedicat exaltarea individului (...) Faptul că Grecia între artiștii săi, nu numără nici un lacedemonian oare nu are legătură cu obiceiul Spartei de a-și arunca în prăpastie copii plăpînzi? Se observă într-adevăr că plantele mai puțin robuste dau adesea cele mai frumoase flori. Pentru același motiv Pascal înclină să vadă în boală „starea naturală a creștinului", considerînd sănătatea, deci echilibrul, improprii implorației spirituale convenabilă mentalității creștine. Nu se poate închipui creație fără tensiune, iar tensiunea rezultă dintr-un echilibru tulburat. Această tulburare aruncă la suprafață comorile spiritului. „Fecunditatea spirituală depinde în întregime de un grad de tensiune peste normal", spune Keyserling, „Ca dovadă între altele, o experiență interioară sau exterioară care tulbură ordinea stabilită poate crea tensiunea acolo unde ea nu există prin ea însăși, și poate declanșa deodată productivitatea; așa se întîmplă că criza pubertății transformă cea mai mare parte a adolescenților în poeți; așa se face că multe spirite au datorat unei infecții o putere creatoare mai intensă. Și invers, sfîrșitul stării de tensiune interioară provoacă, în general, o neutralizare a energiilor

[158] La Rochefoucault, *Maximes*, 190, *Oeuvres complètes*, ed. A. Chassang, t. II, Paris, Garnier, 1884, p. 99.

[159] K. Jaspers, *ibid.*, p. 10.

[160] Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. A. M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1889, p. 13.

[161] Docteur Cabanès, *Grands névropathes*, *Malades immortels*, p. 41.

spirituale".[162] Cum s-ar putea explica altfel instabilitatea proverbială a atîtor mari creatori? Dezechilibrul interior este animatorul fanteziei creatoare, dar și al fanteziei, uneori uimitoare, a unor dementi.

Din toate acestea s-ar putea deduce foarte simplu că creația artistică și fenomenul patologic au aceeași sursă. Se verifică, deci, confirmarea tezei care vrea să asimileze genialitatea cu nebunia? În aparență da, în realitate, însă, *hotărît că nu.* Dezechilibrul care le declanșează pe amîndouă este numai *un punct de plecare.* Depinde, pentru a fi dintr-o categorie sau din cealaltă, de ceea ce reușești să faci din acest dezechilibru. Este adevărat că dezechilibrul este factorul determinant al oricărei acțiuni, și condiția primordială a vieții însăși. Dar, în același timp, există în noi și o tendință contrară, despre care am vorbit pe larg în capitolul precedent, anume tendința spre ordine, spre echilibru. Dacă fără impulsiunea dată de dezechilibru acțiunea nu este posibilă, nu e mai puțin adevărat că, fără puterea ordonotoare a echilibrului, existența ar fi de asemenea imposibilă. Acțiunea psihică provocată de dezechilibru trebuie echilibrată pentru a deveni creatoare. *Nu dezechilibrul ca atare contează pentru creația artistică, ci faptul de a se fi mobilizat prin el anumite forțe.* Chiar și aceste forțe reprezintă doar o valoare *potențială.* Ele capătă o valoare *actuală* în măsura în care sînt readuse la un nou echilibru. *Prin acest efort superior și extraordinar de dificil spre echilibru artistul se deosebește radical de dement.* După cum am văzut, *artist este acela care reușește să introducă o ordine în conflictele care îl consumă.* Semnificația acestei ordini este în raport direct cu adîncimea conflictului, fiindcă artistul nu se mulțumește cu ordinea inferioară a automatismelor, ci își creează cu eforturi considerabile o ordine vie, proprie. *Dementul,* din contră, *nu este capabil să învingă dezordinea din sufletul său, lui îi lipsește puterea de a-și restabili un echilibru superior.* El ori rămîne stăpînit de starea haotică a dezechilibrului, ori recurge la sisteme de echilibru inferioare, pe care le găsește de-a gata, adică la automatisme. De aceea multe cazuri patologice (ca demența precoce) prezintă agitații în plin ritm. Forța mobilizată prin tulburări de echilibru se descarcă sub această formă inferioară. Pierre Janet spune: „Agitațiile sînt dezvoltări exagerate ale fenomenelor pronunțat inferioare ale spiritului, simple convulsii, simple acțiuni automate, reacții

[162] H. Keyserling, *Méditations sud-américaines*, trad. Albert Béguin, Paris, Stock, 1932, p. 308.

nereflectate care se declanșează fiindcă fenomenele superioare care le-ar servi drept frînă (...), dintr-un motiv oarecare, sînt suprimate. Descărcarea înseamnă suprimarea fenomenelor superioare, ceea ce permite consumarea exagerată a tuturor fenomenelor inferioare (...). Așa este și în viața omului: ați hotărît să raționați, să doriți să ajungeți la o concluzie științifică sau religioasă. Aceste reflecții și raționări sînt extrem de solicitante, ele absorb forțele spiritului pe măsură ce se produc, le macină și, dacă vreți o expresie tipică, ele drenează fenomenele inferioare. Cînd renunțați la fenomenele superioare, cele inferioare se liberează și forța merge la ele (...). Cînd un individ cheltuiește multă forță pentru funcțiunile sale superioare, îi rămîn mai puține pentru funcțiunile inferioare. Cunoașteți acest fenomen: reflexele inferioare, de exemplu reflexele genunchilor, în decursul unei activități cerebrale normale, sînt foarte slabe; Cînd creierul este suprimat — în cursul experimentelor de vivisecție — fenomenele reflexe devin imediat mult mai puternice, fiindcă toată forța din organism trece în ele (...)".[163]

Dacă există deci o înrudire oarecare între creatorul de artă și un om atins de un acces patologic, ei se și deosebesc radical. Ei sînt înrudiți prin faptul dezechilibrului care mobilizează forțele, forțe care se cer descărcate și fără de care creația nu este posibilă. Artistul are manifestări asemănătoare cu ale dementului fiindcă dezechilibrul este cel care cauzează la amîndoi retragerea din lumea exterioară și îi duce la crearea unei lumi proprii. Marea deosebire se ivește însă în ce privește modalitatea de descărcare a energiilor mobilizate. Dementul, neavînd destulă forță ca să-și creeze un echilibru superior, se descarcă prin agitații automate, în timp ce artisul își calmează sufletul prin eforturile ce le depune pentru crearea unei ordini superioare. „Cînd spiritul acumulează forță suficientă, el oprește toate aceste fenomene inferioare, nemaisubzistînd decît fenomenele superioare, necesare calmului spiritual", spune tot Pierre Janet.[164] Dar acest calm este plin de tensiuni, *este opera sintetizatoare a creației.* Artistul își descarcă viața interioară prin echilibrul superior al operei de artă, pe cînd dementul ia drumul comod al minimului efort, acela al echilibrului inferior, al automa-

[163] Pierre Janet, *La force et la faiblaisse psychologiques*, Paris, 1932, p. 113–114.
[164] Pierre Janet, *ibid.* p. 116.

tismului. Primul este capabil de efort, al doilea nu este capabil. Este o deosebire fundamentală.

Prin urmare caracteristica esențială a creației artistice este puterea de efort; prin aceasta ea este un fenomen opus demenței. Creatorul de artă consumă un efort mare pentru a ajunge la un echilibru care să-i domolească conflictul interior. Fructul efortului său — opera de artă — este semnul vizibil al puterii sale de voință. După cum spune Otto Rank: „Doar un fel de putere de voință îl deosebește pe artist de un visător și de un nevrotic".[165] Și numai în felul acesta putem înțelege cu adevărat exclamația lui Flaubert: „Ați reflectat vreodată la tristețea existenței mele și la toată voința de care am nevoie ca să trăiesc?"[166] *Spiritualitatea ia naștere din efortul de a introduce o ordine superioară în conflictele dezlănțuite.* Dacă puterea de voință este suficientă, dezechilibrul se transformă în „sănătate"; în cazul că lipsește voința, aceasta devine „boală".

Se poate ușor concepe de ce atîția artiști (și poate cei mai mulți) au suferit de accese patologice. Dezechilibrul lor fiind intens, nu toți dispuneau întotdeauna de suficientă putere de voință ca să-și creeze un echilibru superior. Activitatea spirituală consumă o cantitate imensă de energie și deseori rezervele nu sînt suficiente. „Spiritul consumă viața" spune cu justețe Nicolai Hartmann.[167] Este deci natural ca, în anumite perioade, chiar foarte frecvente la unii artiști, dezechilibrul, sau echilibrele inferioare să ajungă la o supremație și să determine manifestări morbide. Artistul, de obicei, se reculege treptat-treptat și reușește să învingă aceste manifestări. Nietzsche chiar afirmă, din proprie experiență, că din astfel de rătăciri (aus solchem Siechtum) se revine cu sufletul recules și înălțat, mai sensibil la tot ce e spiritual. Aceste reveniri din haos sînt marcate în viața artiștilor prin perioade de creație fecunde. Ele sînt dovada unei reculegeri, a posibilității de a se smulge de sub stăpînirea proceselor inferioare. Așa se explică vecinătatea nemijlocită, la unii artiști, dintre boală și creație. Dar ar fi extrem de greșit să se creadă, cum afirmă mulți psihiatri că, datorită acestei asocieri, toate aceste creații sînt produse patologice. *Dimpotrivă*, ele sînt ceea ce a putut fi salvat.

[165] Otto Rank, *Der Künstler*, ed. 4, Viena, 1925, p. 68.
[166] A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 327.
[167] N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933, p. 90. Aceeași idee o găsim la A. Lalande, *Les illusions, évolutionnistes*, Paris, Alcan, 1930, p. 116 și urm.

Starea patologică este dezordine, care se manifestă sub formă de echilibru inferior. Îndată însă ce haoticul este sintetizat sub o formă superioară, cum este opera de artă, el devine un echilibru superior și opus patologicului. *Opera de artă în cursul vieții bolnave a artistului, reprezintă clipe de supremă sănătate spirituală.* Evident, există cazuri triste cînd starea haotică pune stăpînire definitiv asupra lui, cînd artistul nu mai reușește să se redreseze — în astfel de cazuri nu-i rămîne decît casa de sănătate. Dar această soartă poate să-l ajungă pe oricine, nu numai pe artist.

Dezechilibrul nu duce deci numai la boală, el este și condiția esențială a creației artistice. De aceea nu trebuie să ne repugne concepția unei relații între creația artistică și fenomenul patologic. Dezechilibrul poate fi și semnul unei superiorități. Nietzsche se întreabă: „Cum? Nu este nebunia în mod necesar simptomul degenerescenței, a decadenței, a civilizației suprasaturate? Există poate — întrebare pentru medicii aleniști — o nevroză a sănătății?"[168]

În loc ca dezechilibrul să întunece nimbul pe care sîntem obișnuiți să-l atribuim artistului, el îl înalță, dimpotrivă, deoarece artistul creator este astfel în necurmată luptă cu pericolul pe care îl poartă în sine și care îl amenință la fiecare pas. Există un eroism în procesul de creație, un eroism intern, plin de semnificație, care determină sensul profund al operei de artă. Charles Richter a exprimat în cîteva cuvinte sugestive importanța dezechilibrului în procesul creator: „În orice om de geniu trebuie să existe în același timp sufletul lui Don Quichotte și sufletul lui Sancho Panza. Sufletul lui Don Quichotte, pentru a merge înainte, a ieși din căile bătute, a face altfel și mai bine decît oamenii obișnuiți; sufletul lui Sancho Panza, fiindcă această originalitate profundă nu duce la nimic dacă nu e luminată de bunul simț, de o judecată dreaptă și de noțiunea realului. Pentru că nu au avut îndrăzneala și fantezia lui Don Quichotte, atîția oameni eruditi și distinși au trecut pe lîngă marile descoperiri fără să le înfăptuiască. Pentru că n-au avut bunul simț al lui Sancho Panza, atîția bieți nebuni au cheltuit visurile lor în himere fără profit pentru ei și pentru umanitate.[169] Fără dezechilibru nu s-ar naște nici

[168] Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (Sellstkritik, 4), Leipzig, Naumann, ed. 3, 1894, p. 6—7.
[169] Charles Richet, *Préface à L'homme de génie*, de Lombroso, Paris, Alcan, 1889, p. XVII.

efortul de echilibrare, efortul creator. El dă impulsul inițial care mobilizează forțele. Efortul trecerii de la dezechilibru la echilibru este cu adevărat efortul creator. De intensitatea dezechilibrului depinde intensitatea acestui efort și de intensitatea efortului depinde intensitatea procesului creator.

Pe temeiul acestor considerații se poate explica și frecvența cazurilor patologice în familiile geniilor creatoare. Ceea ce s-a transmis prin ereditate, n-a fost nebunia ca atare, ci o sensibilitate pronunțată, o înclinare puternică spre dezechilibru. Această înclinare, comună la diferiți descendenți, nu este încă un dezastru. Răul vine de acolo că cei mai mulți nu aduc, odată cu dezechilibrul și o frînă destul de puternică pentru a-l stăpîni. Urmarea e că la ei tendințele patologice ajung dominante. Într-o astfel de familie, sînt foarte puțini, poate unul singur, care odată cu o sensibilitate deosebită, posedă și puterea de a o echilibra. Această mare excepție, foarte rară, este artistul creator.

Caracteristica așa-zisului om „normal" este o sensibilitate redusă, lipsa unor imbolduri lăuntrice puternice, ceea ce face echilibrarea lor foarte facilă. Dar de îndată ce pornirile lui, din anumite cauze, devin mai puternice și depășesc un anumit prag al intensității, puterea normală de a le echilibra de care dispune devine insuficientă și omul normal devine un alienat. „Nebunul" prin urmare are imbolduri puternice, îi lipsește însă puterea de a le stăpîni. „Normalul", din contră, are puterea de stăpînire, dar nu are imbolduri mari, nici el nu va fi deci un creator. Geniul este creator pentru că este animat atît de imbolduri clocotitoare, cît și de putința de a le stăpîni. Dar îndată ce unul din acești factori își slăbește eficiența, sau încetează de a se afirma, dispare și geniul. După cum vedem, „boala" sau „dezechilibrul", nu constituie nicidecum, prin ele însele, o inferioritate. Dezechilibrul, care aduce cu sine putința de echilibrare, este veritabilul agent creator, este agentul vieții însăși.

Echilibrul permanent aduce cu sine descompunerea tuturor aspirațiilor, după cum un lac fără scrugere se transformă în mlaștină. Dezechilibrul este acela care excită efortul și duce la realizare.

Dezechilibrul este, în consecință, o condiție a marilor creații. Cu cît impulsurile interne sînt mai puternice, cu atît ele suscită un efort mai mare și pregătesc terenul favorabil pentru marile creațiuni. Dacă echilibrul ar fi starea ideală, atunci idiotul ar fi de invidiat, fiindcă el nu cunoaște starea de dezechilibru, nu-și pune probleme, n-are nici o pretenție,

dar nici vreun imbold pentru realizări. Echilibrul existent n-a fost niciodată creator, singur *efortul* de a-l găsi este creator, al cărui punct de plecare este totdeauna un dezechilibru.

Așa se explică extraordinara sensibilitate a marilor creatori, fiindcă sensibilitatea înseamnă susceptibilitatea de a fi dezechilibrat: cel care nu se lasă niciodată tulburat, nu e nici sensibil. Artistul genial este ca un instrument vrăjit, care vibrează la cele mai mici adieri și își coordonează vibrațiile într-o simfonie armonică. Dacă această sensibilitate îi cauzează adesea manifestări ieșite din comun și suferințe atît lui cît și celor din jur, în schimb îi procură, prin compensație, profundele satisfacții ale creației. Eckermann îi spunea odată lui Goethe: „E curios că în mod frecvent, talente de primul rang, îndeosebi poeți, au o constituție slabă". Goethe răspunde: „Rezultatele extraordinare la care ajung acești oameni presupun o constituție foarte delicată pentru a putea recepționa vocile nemuritoare".[170] Lipsa de sensibilitate, echilibrul vieții emotive, în general liniștea sufletească încă n-au dus la fapte mari. Marile creațiuni s-au născut totdeauna dintr-o mare neliniște internă.

Dessoir face o sugestivă comparație a creației cu mama în stare binecuvîntată: „... Nu este ea oare nevoită să vadă în semnele stării ei, de la prima nuanță de durere, pînă la durerile nașterii, simptomele unei boli grave? Dar numai așa se poate naște un copil. Produsul spiritual se maturizează în tulburări asemănătoare... Cine de dragul sănătății netulburate renunță la creația artistică sau științifică, acela este ca un copil, care de frica erupției dinților, preferă să nu-i aibă".[171]

Problema raportului între artă și nebunie, care este în realitate, după cum am văzut, problema efortului creator, confirmă cele discutate în capitolele precedente. Artistul, cînd tinde la echilibrul interior, nu face altceva decît să încerce să introducă o ordine în sînul conflictelor care îi neliniștesc sufletul. Punctul de plecare al acestui conflict este atitudinea luată împotriva tendințelor elementare, pe care vrea să le domine. Acestea din urmă îl îndeamnă cu putere spre exteriorizare, iar individul creator opunîndu-li-se, ia

[170] *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, trad. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 244.

[171] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. 2, p. 210.

calea inversă, se retrage în sine. Această retragere într-o lume proprie dezvoltă și intensifică conflictul dezlănțuind un dezechilibru amenințător. Retragerea în sine, tendința de a se opune pornirilor primare, este plătită prin haosul producător de neliniște. Pentru a scăpa de acțiunea lui nimicitoare, sufletul tinde să-l rezolve. Iar aceasta nu e cu putință decît introducînd o ordine în acel haos, un echilibru între forțele dezechilibrate. Doar cu această condiție poate fi limpezit și în același timp exteriorizat sufletul artistului. Din efortul acestei limpeziri și acute exteriorizări se naște opera de artă. Cînd artistul fuge de haosul care îl amenință cu distrugere, el fuge de fapt de starea patologică, de lumea haotică a psihopaților. Dacă nu reușește să se smulgă din mrejele ei, el nu mai este pentru lumea reală decît o epavă scăpată din alte lumi. Dacă, dimpotrivă, reușește să-și echilibreze forțele antagoniste, devine creator de spiritualitate. Conflictul din sufletul lui atinge, prin adîncimea sa, limitele existenței sale, este un fel de luptă între ființă și neființă, fiindcă de el depinde dacă omul rămîne numai o umbră sau devine o forță creatoare. Substanța pe care artistul o aduce din lumea sa tainică întrupînd-o în opera de artă, exprimă sensul cel mai adînc al vieții lui, exprimă victoria tendinței de „a fi" asupra tendinței de „a nu fi". De aici semnificația spirituală a operei de artă.

Grație eforturilor creatoare, al căror rod este opera de artă, el se smulge din misterul lumii tenebroase a neființei și evadează în lumea reală. Goethe exclamă la sfîrșitul lui Faust: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen".[172] Acest efort este salvarea artistului ca și în cazul lui Faust.

[172] „Cine cu zel s-a străduit, poate să fie mîntuit" Goethe, *Faust* II, trad. Lucian Blaga, p. 370.

Partea a treia

FACTORI CONȘTIENȚI SAU ACTUALI AI CREAȚIEI ARTISTICE

INTRODUCERE

„Din ireal condu-mă spre real,
Din tenebre condu-mă spre lumină,
Din moarte condu-mă spre nemurire".

ÎNȚELEPCIUNE HINDUSĂ

Partea a doua a acestei lucrări a fost consacrată studiului fazei pregătitoare a creației artistice.

În această fază iau naștere, după cum s-a putut constata, sursele invizibile ale creației, surse care, din inconștiente, devin, încetul cu încetul, conștiente și se concretizează, în cele din urmă, sub forma unei opere de artă.

Faza conștientă trece și ea, prin trei etape distincte: inspirația, elaborarea și realizarea operei de artă.

Nu trebuie să se creadă, totuși, că în această geneză a creației, cele patru faze pe care le comportă sînt izolate; în realitate are loc un proces unitar, neîntrerupt, care se poate complica sau transforma, dar care rămîne continuu și în care ca și într-un curs de apă, nu se poate trage o linie de demarcație între cursul superior și cel inferior și nu se pot separa diferitele faze. Pierre Audiat remarcă în acest sens cu foarte multă justețe: „Istoria unei opere este istoria unui gest care se împlinește".[173]

Dacă, cu toate acestea, le studiem separat, n-o facem decît din necesitatea expunerii; însă cum fazele creației se întrepătrund, anumite considerații asupra uneia din aceste faze s-ar putea aplica și altora. Astfel, unele constatări făcute relativ la faza inconștientă se potrivesc cu cele pe care le expunem analizînd faza inspirației.

Nu trebuie să pierdem din vedere, în nici un moment al studiului nostru, ansamblul procesului creator, în toată complexitatea și unitatea sa.

Trebuie să mai adăugăm că aceste faze ale creației se succed uneori în mod lent — ceea ce ne permite să facem o distincție între ele.

[173] Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, p. 200.

Capitolul I

FAZA INSPIRAȚIEI

1. Intrarea în conștiință

Pînă aici am avut prilejul să ne dăm seama de ce frămîntări intense este cuprins sufletul artistului. Conflictul mocnește în adîncul inconștientului unde produce acea neliniște care face să se nască în sufletul artistului efortul pentru propria salvare. Prin efortul spre echilibrare acest conflict surd trebuie să ajungă la suprafața conștiinței, acesta e singurul mijloc de scăpare. „Este în mine ceva nepotolit și de nepotolit, ce vrea să dea glas" *, spune Nietzsche. *Clocotul interior devine conștient și aduce o ușurare.* Această „mise en conscience" [174] este un fel de revelație care se traduce sub forma unei *idei* sau a unei *imagini*. Prin aceasta, agitația, adîncă, dar difuză, devine o intuiție mai precisă și capătă valoare reală pentru opera de artă care va fi creată. Paul Valéry spune pe bună dreptate: „Așa se face că mineralele, fără importanță în zăcămîntul și filonul lor, își cîștigă valoarea la lumina soarelui și prin șlefuirile suprafeței".[175] Este un fenomen psihic asemănător cu acțiunea scafandrului care, prins de un vîrtej primejdios din adînc, nu-și găsește scăparea decît ieșind la suprafață. Numai imaginea clară este în stare să creeze un oarecare sentiment de siguranță. Acest lucru este foarte cunoscut în stările patologice. Iată ce spune Jaspers relativ la aceasta: „Bolnavii au simțăminte

* Fr. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathusta, (Le chant de la nuit)*, trad. H. Albert.

[174] Pierre Janet vorbise mai întîi de *conscientisation*, apoi a adoptat termenul lui Claparède „mise en conscience", care ni se pare foarte potrivit și pe care îl adoptăm la rîndul nostru. A se vedea Pierre Janet, *L'evolution psychologique de la personnalité*.

[175] Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, dans *Variété*, vol. I, Paris, Claude Aveline, 1926, p. 211.

neplăcute; se petrece ceva ce ei presimt. Orice lucru are pentru ei o semnificație nouă... Cuvîntul dispoziție (humeur, Stimmung) este folosit pentru a indica această stare afectivă. Această *dispoziție delirantă*, fără conținut *determinat*, trebuie să fie cu totul insuportabilă. Bolnavii suferă peste măsură și găsirea unei reprezentări determinate este ca o ușurare. Bolnavul încearcă un sentiment de instabilitate și de nesiguranță care îl îndeamnă instinctiv să caute un punct fix de care să se poată sprijini și agăța. El nu găsește acest complement, acest fortifiant și această consolare decît *într-o idee*, întocmai ca insul sănătos, în împrejurări asemănătoare. În toate situațiile în care ne simțim deprimați, anxioși, lipsiți de sfaturi, conștiința subită — adevărată sau falsă — a unei cunoașteri clare are deja prin ea însăși un efect calmant și sentimentul creat în noi prin situația noastră prezentă, pierde *ceteris paribus* din forța sa, pe măsură ce judecata cîștigă în claritate; după cum, prin reciprocitate, nu sîntem niciodată mai înspăimîntați ca atunci cînd avem de-a face cu un pericol necunoscut".[176] Intrarea în conștiință sub formă de imagine reprezintă un echilibru superior pe care artistul a reușit să-l cucerească. În cazurile patologice, în care domină formele inferioare ale echilibrului, neliniștea internă se manifestă direct spre exterior, sub forma unor agitații nesfîrșite. Astfel de agitații, la artist, se potolesc într-un echilibru superior, grație unei imagini clare. Ceea ce nu înseamnă că neliniștea a dispărut, ea persistă, dar sub o altă formă. Individul calmat „îndeplinește nenumărate acțiuni, dar le face altfel: în loc de a le executa prin mișcări exterioare el le face prin reprezentări pur mintale".[177] Aceste reprezentări mintale deci nu se ivesc ca un adaos, *ele nu sînt altceva decît o formă nouă a neliniștii interioare*, neliniște care le dă naștere și care persistă în ele, producînd dinamismul inspirației. Aceste produse mintale îi datorează în același timp adînca lor semnificație: ele reflectă lupta surdă ce se dă în sufletul artistului și în care însăși soarta lui este în joc, în care se pune problema tragică de „a fi" sau „a nu fi". „Este existența atinsă pînă în străfund, care luptă pentru a ajunge să rezolve conflictul vital prin mijlocirea unei imagini. Este motivul pentru care imaginea devine *„un produs complex*

[176] K. Jaspers, *Psychopatologie générale*, trad. A. Kastler și J. Mendousse, Paris, Alcan, ed. 1928, p. 87—88.

[177] Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologique*, Paris, 1932, p. 32.

al întregii atitudini interioare, ea relevează în același timp tendința anagogică și cea a inconștientului în care se adîncesc rădăcinile existenței".[178]

Prin conștientizarea sa, deci, conflictul nu ia sfîrșit, fiindcă sufletul artistului nu poate pulsa decît prin acest conflict fără sfîrșit. Sforțarea ordonatoare, de fapt, nu este o năzuință de a *elimina* conflictul, fiindcă aceasta ar însemna să-și nege propria-i ființă, ci de a-l clarifica. Această clarificare, această „mise en conscience" a conflictului printr-o imagine sau printr-o serie de imagini, este ceea ce se numește în general *inspirație*. Cu acest moment al inspirației conținutul operei de artă începe să ia o formă mai precisă. Fiind un aspect al conflictului interior, caracteristica lui esențială este tot o tensiune. „Există în inspirație ceva din domeniul impulsiei", spune H. Delacroix, „sentimentul unei constrîngeri, un dar care obligă prin însăși valoarea sa. Ea este excitație, aflux de vitalitate. Intră în joc o forță nefolosită sau necunoscută pînă atunci".[179] În cursul agitațiilor interioare, momentul inspirației este *un moment de criză*, asemănătoare cu criza de conversiune, descrisă de Raoul Allier.[180] Această criză constă dintr-o tensiune supremă, provocată de rezistența interioară. Artistul în năzuința sa de a găsi un echilibru, trebuie să învingă rezistența forțelor egocentrice care caută cu perspicacitate un refugiu în tenebrele lumii interioare. Cu cît procesul se apropie de faza de cristalizare, cu atît rezistența va fi mai puternică. Această rezistență provoacă o stare de criză, cînd imaginea răsare adesea în mod brusc, producînd un șoc. Criza se datorește deci unei *voințe de afirmare*. Acea „mise en conscience" nu este numai o simplă trecere a unui proces de la o fază la alta, din inconștient la conștient; datorită efortului și constrîngerii necesare pentru regăsirea echilibrului eului, ea este înainte de toate afirmarea unei *voințe spre conștiință*. Trecerea de la inconștient la imaginea clară nu este jocul unui hazard, ci un ideal urmărit cu tenacitate. De aici dîrzenia cu care se caută învingerea forțelor ce se opun aducerii în conștiință și caracteru critic al acestui moment al luptei.

[178] H. Pongs, *L'image poétique et l'inconscient*, în *Psychologie du langage*, Paris, F. Alcan, 1933, p. 157.

[179] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, ed. 1927, p. 189.

[180] Raoul Allier, *La psychologie de la conversion chez les peuples non-civilisés*, t. I, Paris, Payot, 1925, p. 189. La acest moment de criză se referă și Pierre Janet în *L'évolution psychologique de la personnalité*, p. 156 și urm.

Criza aducerii în conștiință este momentul decisiv în nașterea actului spiritual, care fusese îndelung pregătit în arderea lăuntrică. Agitația internă odată canalizată în forme de echilibru superioare, formele inferioare ale vieții sufletești sînt reduse, în bună parte, la tăcere. Prin voința spre conștiință artistul își depășește fondul vital primitiv; tendințelor inferioare le adaugă necesități superioare. Zămislind ideea generatoare a operei de artă, el se ridică într-o sferă mai înaltă. În sfera inspirației, artistul nu mai este supus acelui determinism riguros care domină în sferele inferioare. În lumea spiritului, actul nu mai este urmat în virtutea unor necesități, ci fiindcă este dorit pentru el însuși. El își are justificarea în sine însuși.[181]. Opera de artă, rezultatul acestui suprem efort spiritual, nu este dorită ca mijloc spre un scop care ar fi în afară de ea, ci pentru ea însăși. Prin aceasta depășește ea domeniul vitalului. Artistul este artist fiindcă prin actul inspirației a reușit să se elibereze de dominația naturii sale primitive, să se depășească.

Prin actul aducerii în conștiință artistul ia cunoștință de sine însuși, ceea ce nu este posibil atîta timp cît rămîne în puterea impulsurilor vieții inferioare; acestea tind în mod direct și continuu spre lumea exterioară, ce constituie obiectul lor; în timp ce în urma reprimării lor, prin tendința egocentrică, prin conflict, a cărui tensiune provoacă conștiința sa, artistul ia cunoștință nu numai de lumea exterioară, ci, și de sine însuși. Tot grație aducerii în conștiință își descoperă el eul. Cu cît va fi criza ce premerge inspirația mai intensă, cu atît va resimți mai mult opoziția forțelor lăuntrice și cu atît va fi mai largă cunoașterea propriului eu, a lumii proprii. Iar realizarea operei de artă nefiind altceva decît realizarea actului inspirației, întregul proces al creației artistice este în realitate procesul prin care artistul își revelează și își realizează propriul eu. Creînd, el își cucerește eul. El face această cucerire ca urmare a unei crize violente, prin constrîngerea extremă datorită actului de intrare în conștiință, în cursul căruia întîlnește rezistența dureroasă a forțelor ostile din adînc. Cucerirea eului se face cu prețul unor nesfîrșite suferințe. „Există o calitate specială, un fel de *energie individuală* proprie poetului. Ea apare în el și îl revelează lui însuși, în anumite clipe infinit de prețioase",[182] spune cu

[181] A se vedea și Jaspers, *Philosophie*, vol. II, Berlin, 1932, p. 294 și urm.

[182] Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, Paris, Au Pigeonnier, ed. 1930, p. 59.

drept cuvînt Paul Valéry. Cu acest preț infinit, cu prețul suferințelor sale, artistul are revelația eului și trece prin cel mai însemnat act al vieții sale. Tolstoi spune cu multă justețe: „Evenimentul cel mai important din viața unui om este momentul în care devine conștient de eul său".[183] În acest proces care îl duce la suprema sa biruință, el se simte irezistibil atras de forța care radiază din adîncul inconștientului său. Lupta pe care o dă nu este ușoară. Nimic nu e mai atrăgător decît acest infern ascuns, căruia totuși ar vrea să-i reziste. Artistul, orice ar face, este dominat de tendința egocentrică, de dorința de a se scufunda în sine și numai cu greu îi poate scăpa. Numai neliniștea pe care i-o dă viața interioară îl poate pune în gardă și îi poate da puterea de a-și găsi echilibrul necesar aducerii pe planul conștiinței, a frămîntărilor sale. Adîncul său tulburător nu încetează să-l seducă. Este o stare sufletească pe care Lord Byron a redat-o admirabil în Cain:

Ada (vorbind despre Lucifer)
„Eu nu știu cum să pot răspunde — acestui
Nemuritor ce stă în fața mea,
Și nu îl pot urî, privesc la el
Cu frică și plăcere și nu fug.
El are-n ochi un farmec ce mă ține,
Neliniștiți-mi ochi se ațintesc
Asupra lui și inima mea bate
Puternic, mă-ngrozește, însă totuși
Mă atrage mai aproape, mai aproape,
Cain-Cain, o, scapă-mă de el".[184]

Iar Amiel notează în jurnalul său: „Se vorbește de teama de primejdie, dar primejdia exercită în același timp o atracție puternică și vertiginoasă, vrem să ne măsurăm cu ea, și să savurăm puterea ei".[185].

Artistul fuge de această lume și totuși ochii lui se îndreaptă cu dor spre ea — are momente de desperare care îi răscolesc sufletul. Prin acest purgatoriu al desperării ajunge el la inspirație și la conștiința eului său. Prin el se spiritualizează. Fără chinul acesta nu se naște nici o operă de artă genială,

[183] După Otto Rank, *La volonté du bonheur*, trad. Yvers le Lay, Paris Stock, 1934, p. 9.

[184] Lord Byron, (Cain) actul I, scena 3, trad. R. Grimm, București, Cultura Națională, 1924, p. 45.

[185] F. H. Amiel, Fragments d'un journal intime, 23 febr. 1870, publ. B. Bouvier, Paris, Geneva, p. 157.

nici viață spirituală. Puțini au simțit-o mai puternic decît Kirkegaard „... desperarea este boala despre care se poate spune că este cea mai mare nenorocire să n-o fi avut... și este un noroc divin de a o contracta...; conștiința spirituală a eului nu se obține decît dincolo de desperare".[186] Oare nu la aceasta s-a gîndit Paul Valéry cînd a spus: „Le beau est ce qui désespère?" (Frumosul este ceea ce duce la desperare?).

Punerea în conștiință este deci o reacție puternică față de vagul inconștientului. Ea se produce printr-un efort care aduce claritate în agitația haotică. „Este recunoscut de comun acord că efortul dă reprezentării o claritate și o distincție superioare",[187] remarcă Bergson. Grație acestui efort producător de claritate se restabilește unitatea vieții interioare.

Care poate fi sensul acestei aduceri în conștiință? Am văzut că ea se realizează în timpul luptei cu ceea ce ne leagă de viață interioară. Ea este rezultatul fugii din fața haosului care naște spaima. Acest haos ia naștere la rîndul lui din tendința egocentrică care se afirmă în opoziție cu tendințele biologice dirijate exclusiv și direct spre lumea exterioară. În acest caz conștientizarea nu înseamnă oare negare a egocentrismului, a lumii proprii, trecerea de partea lumii exterioare? Așa s-ar părea, în realitate însă, nu este așa. Însușirea esențială a artistului este edificarea unei lumi interioare și el rămîne artist în măsura în care se menține în această lume. *Aducerea în conștiință nu înseamnă părăsirea lumii proprii, ci clarificarea ei printr-un efort suprem.* Cînd fuge de haosul neliniștilor care-l stăpînește, artistul nu o face în sensul de a abandona lumea sa interioară, pentru a se lăsa pradă celei exterioare, ci pentru a introduce ordine acolo unde stăpînește haosul. Realizînd prin efort această ordine, el nu renunță la lumea interioară, ci o *consolidează* și sub această formă o opune și mai viguros lumii exterioare. Egocentrismul tot dominant rămîne. Procesele mintale, prin care artistul continuă să elaboreze ceea ce a fost adus în conștiință, au un caracter *autistic*, ca să întrebuințăm termenul lui Bleuler,[188]

[186] Soeren Kirkegaard, *Traité du désespoir*, trad. Kund Ferlov și Jean J. Gateau, Paris, Gallimard, 1932, pp. 83. 85.

[187] H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, ed. 12, Paris, Alcan, 1929, p. 196.

[188] E. Bleuler, *Das autistisch- undisziplinierte Denken in der Medizin und seine Überwindung*, Berlin, Springer, 1919. *Dementia praecox oder Grupe der Schizophrenien, (Handbuch der Psychiatrie*, ed. G. Aschaffenburg, vol. IV, I*)*, Leipzig und Wien, Deuticke, 1911, p. 52 și urm., p. 304 și urm.

adică își afirmă independența față de lumea exterioară, care nu-l poate satisface și căreia îi opune lumea sa interioară. În acest fel el se străduiește să substituie ceea ce îi *este dat* prin ceea ce *creează* el însuși; el aspiră spre o soartă determinată de el însuși, neîmpăcîndu-se cu un destin impus din exterior.

Momentul intrării în conștiință învederează adevăratul raport dintre inconștient și conștient. Teoriile care văd aici două forțe izolate (cum este, de exemplu, doctrina lui Bergson), nu par destul de întemeiate. E vorba mai curînd de a vedea aici grade diferite de tensiune mentală, cum o face Pierre Janet. Fiind vorba de inspirație, nu se poate stabili ce este inconștient și ce este conștient, fiindcă nu inconștientul și conștientul ca atare sînt în centrul problemei. Inspirația nu este nici unul, nici celălalt, ea își trage rădăcinile din conflictul care răscolește sufletul artistului. Acest conflict, la început obscur, în faza sa inconștientă este treptat echilibrat, devenind conștient. Nu este deci vorba despre o forță inconștientă și despre o altă forță, conștientă, ci despre procesul conflictului, care trece prin faze succesive.

Bazîndu-ne pe aceste considerațiuni, putem răspunde fără dificultate la întrebarea, foarte des pusă, dacă imaginea sintetică ce apare în conștiință este o imagine pregătită în întregime în faza inconștientă și care apare complet formată în conștiință, sau este în întregime elaborată în conștiință, neavînd decît impulsurile în inconștient. Avînd de-a face cu un proces neîntrerupt, este evident că elaborarea începe deja în faza inconștientă. Pe măsură ce tendința de echilibrare se realizează, procesul devine tot mai conștient. Totul depinde de gradul său de tensiune. Iar procesul odată ajuns la starea de conștiință, această stare poate avea și ea grade variate, fiindcă nu toate fenomenele conștiente sînt la fel de clare.

Cu un cuvînt, în realitate avem de-a face cu același proces neîntrerupt, la diferite grade de tensiune și nu cu forțele izolate ale inconștientului și ale conștientului.

2. Dispoziția creatoare

Intrarea în conștiință nu are loc în mod cu totul simplu. Apariția imaginii capabilă să echilibreze întrucîtva conflictul interior, este precedată de o atmosferă spirituală generală, pe care o numim *dispoziție creatoare*. Ea constă dintr-o stare de tensiune care duce la clarificarea conținutului sufletesc.

Hartmann o descrie în modul următor: „Această stare se caracterizează printr-o concentrare adîncă a spiritului, care merge mînă în mînă cu întunecarea sau adormirea percepției".[189] Artistul în năzuința sa de a-și înfrîna conflictul, depune eforturi care îl duc în mod fatal la o concentrare. Agitația lui fiind interioară, atenția lui va fi concentrată asupra stării sale interioare. În actul creației, domină lumea *lui*. Chiar și cînd, după cum vom vedea, va căuta diferite stimulente din exterior, acestea vor avea destinația să-i îmbogățească viața interioară. Aceste stimulente îi fixează atenția numai în măsura în care pot fi asimilate cu lumea sa interioară.

Caracteristica esențială a dispoziției creatoare este o stare generală de agitație, și de neliniște, ca o consecință firească a luptei ce se dă în adîncul ființei sale. Poetul Lenau îi scria unei prietene că totul se mișca și clocotea în interiorul său, că era într-o stare de înspăimîntătoare fermentație. Iar mai tîrziu, în legătură cu acea stare, îi scria: „m-au chinuit dureri de naștere". În vremea aceea Lenau lucra la *Faust*-ul său.[190] Iar Berlioz descrie o stare asemănătoare: „Forțele mele vitale par dublate.... agitație stranie în circulația sîngelui; arterele mele bat cu violență; lacrimi... Contracție spasmodică a mușchilor, tremur din toate mădularele, amorțire totală a mîinilor și picioarelor, paralizie parțială a nervului vizual și auditiv; nu mai văd, abia aud. Amețeală! Semileșin..."[191] În însemnările lui Grillparzer găsim: „Sosind acasă și după ce am luat cina, am scris fără nici o intenție cele opt sau zece versuri pe o foaie de hîrtie și m-am culcat. Atunci s-a dezlănțuit în mine o agitație stranie. M-am simțit cuprins de febră. Toată noaptea m-am rostogolit de pe o parte pe alta. Abia am adormit, am tresărit din nou. În dimineața următoare m-am trezit cu senzația că mă pîndește o boală grea, am luat dejunul și m-am retras în camera mea de lucru. Ochii mi-au căzut pe foaia de hîrtie cu versurile scrise în ajun, de care nu-mi mai aminteam. M-am așezat și am scris dintr-o singură suflare, ideile și versurile îmi veneau de la sine, nu le-aș fi putut scrie mai repede. A doua zi s-a repetat același fenomen. În trei sau patru zile actul întîi era terminat, aproape

[189] N. Hartmann, *Ästhetik*, vol. II, p. 535.
[190] J. Volkelt, *Ästhetik*, vol. III, ed. 2-a, p. 235.
[191] A. Boschot, *Une vie romantique, Hector Berlioz*, Paris, Plon, 1918, p. 36.

fără nici o ștersătură".[192] Această dispoziție creatoare poate să devină așa de obsedantă, încît artistul să nu mai acorde nici cea mai mică atenție lumii externe. Maxime du Camp scrie despre Delacroix: „El își ceda prea mult sieși, și nu putea rezista acelui avînt lăuntric care-ți dă febrilitatea de a lucra. Într-o zi eram la el în atelier. Tăceam amîndoi și el uitase de prezența mea. Picta o « Fantasia » de dimensiune mică. Un cavaler în galop își aruncase pușca în aer și întindea mîna pentru a o prinde din zbor. Delacroix era foarte animat. Respira greu, pensula sa căpătase o agitație surprinzătoare. Mîna cavalerului se mărea, se mărea, era deja mai mare decît capul și lua astfel de proporții încît strigai „Dar scumpe maestre, ce faci?" Delacroix scoase un țipăt de spaimă ca și cum l-aș fi trezit din somn; îmi spuse: „E foarte cald aici, înnebunesc."[193]

Această obsesie lăuntrică, prin care artistul, în astfel de dispoziție, se simte izolat sufletește de lumea externă, se manifestă adesea prin gesturi care trădează neliniștea interioară. Schmidler spune despre Beethoven: „Aceste momente de însuflețire spontană îl surprindeau adeseori în cea mai veselă societate, chiar și pe stradă și atrăgeau în general atenția trecătorilor. Ceea ce se petrecea în dînsul se trăda prin strălucirea ochilor săi".[194] La Flaubert aceste exteriorizări luau proporții colosale: „Mă dedau în tăcerea cabinetului la urlete așa de puternice și la o asemenea pantomimă încît ajung să semăn cu Du Bartras care, pentru a descrie un cal, se punea în patru labe, galopa, necheza și azvîrlea din copite. Frumos putea fi! Și pentru a ajunge la ce versuri, cerule!"[195] În timpul neliniștei specifice acestei dispoziții, artistul este ca un pai purtat de valuri, proiectat în toate direcțiile, fără cea mai mică posibilitate de a se fixa pentru moment și a-și da seama de propriile intenții. Goethe îi scria lui Schiller: „Mă găsesc într-o adevărată stare de spirit creator, fiindcă ... nu prea știu exact, în aproape toată accepția cuvîntului, nici ce vreau să fac, nici ce trebuie să fac".[196]

Momentul inspirației este momentul de clarificare a propriei lumi interioare. Este deci firesc ca diferitele împrejurări

[192] Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, ed. a 2-a, vol. II, p. 147–148.
[193] Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. II, Paris, Hachette, 1906, p. 211 și urm.
[194] Müller-Freienfels, *op. cit.*, p. 144.
[195] G. Flaubert, *Correspondance*, ed. Charpentier, vol. III, p. 195.
[196] *Correspondance entre Schiller et Goethe*, trad. Lucien Herr, vol. I, Paris, Plon, 1923, p. 206.

care suprimă sau micșorează contactul cu lumea exterioară să favorizeze ivirea unei dispoziții propice inspirației. Astfel sînt visul și oboseala.

Asemănarea dintre vis și dispoziția creatoare a inspirației a fost remarcată de mult. Schleiermacher a insistat îndeosebi asupra acestui subiect [197] și multe mărturisiri ale unor artiști creatori ne-o confirmă. Strînsa legătură dintre vis și dispoziția creatoare se manifestă fie prin apariția ideii creatoare într-un vis în timpul somnului sau prin atracția exercitată de lumea sa lăuntrică, atracție care îl scufundă într-o reverie ce este mai aproape de starea de vis decît de cea de veghe. Visul, de fapt, nu este altceva decît manifestarea, sau mai bine zis, clarificarea inconștientului în timp ce simțurile care mijlocesc legătura cu lumea externă, sînt adormite. Lipsind controlul realității, tot ce era ascuns în inconștient se poate manifesta în voie: în vis sau în reverie apar în acest fel plăsmuirile cele mai bizare. Aceste plăsmuiri pot să fie tot atîtea surse de inspirație fecunde pentru diferite opere de artă, cum o confirmă mulți artiști. Berlioz spune în memoriile sale: „Acum doi ani, cînd starea sănătății soției mele, care mai lăsa unele speranțe de ameliorare, îmi pricinuia cele mai mari cheltuieli, într-o noapte am auzit în vis o simfonie pe care trebuia să o compun. Cînd m-am trezit a doua zi, îmi aminteam aproape toată partea întîi (este singurul lucru de care-mi aduc aminte), era în doi timpi (allegro) în *la minor*. M-am apropiat de masă ca să încep să o scriu, cînd mi-a venit subit acest gînd: Dacă scriu această bucată, mă voi lăsa antrenat să compun și restul.... îi voi permite copistului meu să le copieze, voi contracta îndată o datorie între o mie și o mie două sute de franci. Ideile acestea mi-au dat fiori și am aruncat pana cu gîndul: « Bah! Mîine voi fi uitat simfonia ». Noaptea următoare, afurisita simfonie mi se prezentă din nou, răsunîndu-mi în creier; auzeam limpede allegro-ul în *la minor*, mai mult, mi se părea că îl văd scris. M-am trezit plin de o agitație febrilă, am cîntat tema, al cărui caracter și formă îmi plăceau enorm". [198] Wagner mărturisește ceva asemănător: „Căzusem numai într-o stare de somnolență cînd mi s-a părut că mă scufund deodată într-un torent de apă repede. Freamătul acestei ape luă curînd un caracter muzical; era acordul în mi bemol major răsunînd și plutind în arpegii neîntrerupte; apoi arpegiile s-au schimbat în figuri melodice cu o mișcare tot mai

[197] vezi Volkelt, *ibid.*, p. 163.
[198] H. Berlioz, *Mémoires*, t. II, Paris, Calman-Lévy, 1878, p. 349.

rapidă, dar niciodată acordul în mi bemol major nu s-a modificat și persistența lui părea să dea o semnificație profundă elementului lichid în care eram scufundat. Deodată am avut senzația că undele se închid în cascadă peste mine și înspăimîntat m-am trezit tresărind. Am recunoscut imediat că motivul preludiului din Aurul Rhinului mi se revela, așa cum îl purtam în mine de luni de zile fără să fi reușit însă să-i dau o formă. În același timp am înțeles că trebuie să caut izvorul vieții în interior nu în afară". [199] De altfel tot Wagner a exprimat această trăire într-o frumoasă formă poetică. În *Maeștrii cîntăreți*, Hans-Sachs zice:

Mein Freund, das grad'ist Dichters Werk,
Dass er sein Träumen deut' und merk'
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgetan:
All Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraum — Deuterei.
(Prietene, în versul său poetul a descris
Întocmai ce-a văzut în vis
Dorința omului cea mai adevărată
În visuri lui i se arată:
Orice poem și gînd poetizat
Nu-i decît adevăr visat.)

Jean Paul remarcă la rîndul său că artistul este un somnambul „care în somn se ridică la înălțimi pe care niciodată nu le-ar putea atinge în stare de veghe". [200] Hebbel notează în jurnalul său: „Starea de entuziasm poetic este o stare de vis. Se pregătește în sufletul artistului ceva, de care el însuși nu știe". [201]

Lucian Blaga declară în același sens: „Muncindu-mă ceasuri să găsesc o soluție de amănunt sau de ansamblu (fie în domeniul filosofic, fie în domeniul poetic) vreun vers mai bun, vreo strofă mai închegată, mă culc cel mai adesea fără rezultat. Dimineața, ajunge să-mi readuc în conștiință preocuparea de ieri pentru ca soluția să se prezinte de la sine. Am un somn pe care l-aș numi somn creator. Și am o încredere aproape religioasă în acest somn creator". [202] Ceva mai mult, unii artiști au visat aproape în întregime conținutul operei lor. Ei au de-

[199] R. Wagner, *Ma vie*, trad. N. Valentin și A. Schenk, t. III, Paris, Plon, 1912, p. 83.
[200] J. Kreibig, *Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens*, Zeitschrift für Ästhetik, vol. IV, p. 534.
[201] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 173.
[202] Într-o scrisoare personală.

scris pur şi simplu, trezindu-se, ce au văzut în vis. De exemplu, Rabindranath Tagore: „Am văzut în vis trepte de piatră care conduceau la un templu, şi pe aceste trepte sînge, sîngele unui sacrificat. Cînd m-am trezit, scrisesem povestirea mea".[203] Iar poetul Paul Heyse: „Mai de multe ori mi s-a întîmplat, în special în somnul de dimineaţă, să inventez motive pe care apoi, după ce mă trezeam, le continuam şi le dezvoltam repede în mod unitar... Dar odată mi s-a întîmplat să văd în vis aproape în întregime o nuvelă pe care am scris-o imediat".[204]

Stări de reverie prielnice unei dispoziţii creatoare pot fi determinate şi de oboseală. Ce-i drept, în mod curent, oboseala e socotită defavorabilă creaţiei artistice. Această opinie îşi are originea în faptul că, în starea de oboseală, artistul, ca oricine de altfel, nu poate să „lucreze", adică nu poate să execute în formă concretă opera imaginată. Dar creaţia artistică nu se reduce la executarea în concret. Executarea este numai ultima fază a procesului de creaţie. Această fază e precedată de alte faze, şi dacă oboseala este defavorabilă execuţiei, nu este acelaşi cazul şi pentru celelalte faze şi în special pentru dispoziţia creatoare. Oboseala poate să determine, în împrejurări prielnice, astfel de dispoziţii, deoarece ea reduce, ca şi somnul, contactul cu lumea externă şi astfel uşurează jocul imaginaţiei. Acest lucru este susţinut în special de Kraepelin şi Stadelmann.[205] Bineînţeles, oboseala nu determină oricînd o dispoziţie creatoare, însă uneori, cînd tensiunea interioară este ţinută în frîu de realitatea externă, ea poate intensifica acea tensiune, determinînd astfel imagini independente de lumea externă. Dar evident, *elaborarea* conştientă a acestor imagini, pentru a fi concretizate într-o operă de artă pretinde un efort, care nu poate fi făcut în stare de oboseală.

Somnul şi oboseala, care pot determina o dispoziţie creatoare, rar contribuie numai prin ele însele la inspiraţie. Ele nu sînt decît momente scurte şi trecătoare şi importanţa lor se face simţită mai ales cînd conflictul interior nu e destul de puternic pentru a determina o degajare de lumea externă şi a favoriza astfel apariţia unor imagini. În general, ele nu sînt decît un inel în lanţul unui proces de cristalizare, care începuse deja şi pot cel mult *uşura* ivirea imaginii chemată să clarifice conflictul lăuntric. Conflictul poate să fie destul de puternic

203 H. Delacroix, *ibid.*, p. 179 (notă jos).
204 J. Volkelt, *Aesthetik*, vol. III, ed. 2, p. 240–241.
205 Vezi Müller-Freienfelds, *Psychologie der Kunst*, vol. II, Stadelmann expune aceste consideraţii în *Die Stellung der Psychologie der Kunst.*

(ca în cazul lui Flaubert şi a lui Delacroix, spre exemplu, şi al multor altora), pentru a putea să determine prin propria lui forţă o concentrare spre interior capabilă să provoace cristalizarea unei imagini sau a unei serii de imagini. Deşi în asemenea stări artistul are simţurile treze, lumea lui lăuntrică domină prin forţa propriului său dinamism. Profunzimea conflictului în aceste cazuri e mai mare şi deci dă un sens mai profund inspiraţiei artistului. S-ar părea deci că inspiraţia în stare de veghe este mai valoroasă şi chiar atunci cînd ea s-a ivit în vis (ca de exemplu pentru *Aurul Rhinului*), acest vis n-a făcut decît să întregească procesul creator de care artistul era preocupat deja în stare de veghe.

O dispoziţie creatoare se poate ivi şi în alte împrejurări şi anume cînd din întîmplare dinamismul interior se accentuează şi devine preponderent faţă de lumea externă. Astfel de efecte poate avea, de exemplu, iubirea (atît de frecventă în viaţa artistului), sau bucuria şi chiar mînia. Compozitorul german E. Toch spune: „Un teren potrivit pentru inspiraţie este starea de mînie. De cîte ori ajung cu cineva la o dispută, aceasta de obicei se termină cu o idee inspiratoare."[206] Baudelaire era şi el inspirat adesea din ură: „Cu cît devin mai nenorocit, cu atît orgoliul meu *creşte.* Trebuie să mărturisesc... am un orgoliu care mă susţine, o mîndrie şi o ură sălbatică împotriva tuturor. În fiecare moment nădăjduiesc să pot domina, să mă răzbun, să pot deveni un mare impertinent".[207]

În decursul dispoziţiei creatoare, efortul depus pentru introducerea ordinei în conflictul care agită sufletul artistului, începe să triumfe. Imaginea este rezultatul acestui efort, dar în general ea este precedată de anumite semne, mai mult sau mai puţin vagi, ale ordinei. Formele ei cele mai comune sînt un *ritm*, o *melodie*, o *culoare* oarecare. De obicei domină una din acestea, dar pot să apară şi împreună. Acestea sînt formele vagi cele mai comune din care se va preciza o imagine. Desigur, melodia are, la bază, un anume ritm, dar ritmul poate să apară şi fără melodie, sub forma unei agitaţii cadenţate. Paul Valéry, relativ la „Le cimitière marin" face următoarea mărturisire: „El s-a născut, ca şi cele mai multe poeme ale mele, din prezenţa neaşteptată în spiritul meu a unui anumit ritm. Am fost mirat, dimineaţa, să găsesc

206 Paul Plaut, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, p. 207.
207 Ernest Seilliere, *Baudelaire*, Paris, A. Colin, ed. 1931, p. 147.

în capul meu versuri decasilabice". [208] Flaubert era de asemenea torturat deseori de un anumit ritm. Dar și mai frecventă este în dispoziția creatoare ritmul melodic. O anumită ambianță muzicală precedă deseori inspirația. Charles Maurras spune: „Ce poartă deschidea un deget misterios? Ce lampă credincioasă... lumina clipele în care n-avea importanță decît să nu falsifici sau să nu forțezi nimic, într-atît masa viguroasă a sonorităților decisive știa să mă adune cu jocul gîndului meu, pentru că venea de mult mai de departe decît ființa mea". [209] Iar poetul englez Swinburn: „Un poet trebuie să scrie întotdeauna după o melodie". [210] Hebbel pe de altă parte mărturisește: „Dispoziția poetului are prea mult din somnambulism, ea se spulberă tot așa de ușor ca visul în care se desfășoară. E curios că într-o astfel de dispoziție, aud totdeauna melodii". [211] Și Kleist de asemenea: „Din cea mai fragedă tinerețe am raportat tot ce am gîndit despre poetică la sunete. Eu cred că în sunetele profunde sînt ascunse cele mai importante deslușiri despre poezie". [212] Schiller îi scrie lui Goethe la 18 martie 1796: „La mine la început apare emoția, fără nici un obiect precis; acesta se conturează abia mai tîrziu. De obicei premerge o anumită stare muzicală de sensibilitate și abia după aceea urmează la mine ideea poetică". [213] În privința aceasta poate fi citat și Fr. Nietzsche, poet și filosof în aceeași măsură. El a relevat foarte des caracterul muzical al operelor sale. Despre Zarathustra spune că aparține muzicii și anume domeniului simfoniei. [214] În *Menschliches, allzu Menschliches* scrie: „Poetul își poartă triumfal gîndurile în caleașca ritmului, de obicei pentru că acestea nu pot merge pe jos". [215]

Dispoziția muzicală nu se manifestă numai în ritmuri muzicale, ci și în ritmuri de „culori". Adesea ideea centrală răsare dintr-un joc de culori, pe care artistul le vede aievea.

[208] Fréderic Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, „Le livre", 1926, p. 62.
[209] C. Maurras, *La intérieure*, Grasset, 1935, p. 33.
[210] H. Ellis, *Tanz des Lebens*, p. 51.
[211] Hebbel, *Tagebücher*, vol. III, *Sämtliche Werke*, ed. R. M. Werner, Berlin, Behr, 1913, p. 311.
[212] Müller Freienfels, *o.c.*, p. 149.
[213] *Correspondance entre Schiller et Goethe*, trad. Lucien Herr, vol. I, Paris, 1923, p. 203–204.
[214] Karl Roretz, *Zur Analyse von Wietzasches künstlerischen Schaffen* Zeitschrift für Aesthetik, vol. 18, p. 48–49.
[215] Fr. Nietzsche, *Humain trop humain*, 1889, trad. A. M. Desrousseaux, Mercure de France, 1889, p. 214.

Exemplu tipic în privința aceasta este Goethe, care gîndea în culori. La Otto Ludwig, culoarea e legată de muzicalitate: „În creația poetică, procedeul meu este următorul: sînt cuprins mai întîi de o ambianță muzicală, care devine culoare; văd apoi una sau mai multe figuri în diferite atitudini, izolate sau grupate... pe care razele soarelui cad printr-o perdea colorată". [216]

Flaubert, în afară de ritmul agitat de care am amintit, avea și viziuni intense de culori. Chiar tonul fundamental al operelor sale îi apărea sub formă de culoare. Iată ce spun, relativ la acesta, frații Goncourt: „Flaubert ne spunea astăzi: istoria, aventura unui roman, îmi sînt tot una. Eu am intenția, cînd scriu un roman, să redau o colorație, o nuanță. De exemplu, în romanul meu cartaginez vreau să fac ceva purpuriu. În Madame Bovary n-am avut decît să redau un ton, culoarea mucegaiului..." [217]. Culoarea avea mare importanță și la Liszt, care nu auzea numai sunetele, dar le și vedea adesea în culori. Cînd dirija și voia acorduri pline și susținute, comanda „roșu", iar pentru a obține o ambianță senină, liniștită, cerea „mai mult verde".

Toate aceste forme vagi, caracteristice dispoziției creatoare, în care se revarsă agitația artistului nu sînt decît formele primitive ale ordinii ce e pe cale să se întroneze, anumite *scheme* care, precizîndu-se, vor deveni imagini mai clare, caracteristice imaginației creatoare. Procesul imaginației creatoare pornește totdeauna de la astfel de scheme născute din dinamismul vieții sufletești.

După cum am văzut în cursul expunerii noastre caracteristica esențială a dispoziției creatoare este o neliniște care tinde spre ordine. Această neliniște, fără de care nu există dispoziție creatoare, este rezultatul firesc al tendințelor egocentrice. Dar cu toată predominarea, în dispoziția creatoare, a lumii interne asupra celei externe, există totuși anumiți factori externi care pot contribui la apariția ei. Desigur trebuie accentuat că factorii externi prin forța lor proprie nu pot crea la oricine o dispoziție creatoare, specifică artistului. Ei nu pot decît să contribuie la declanșarea neliniștii care pune stăpînire în stare latentă pe sufletul artistului. Acești factori exteriori ajutînd manifestarea neliniștii caracteristice dispoziției creatoare, pot ușura punerea în conștiință

[216] *Ludwigs Werke*, ed. V. Schweitzer, vol. III, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut, 1898, p. 370.
[217] *Journal de Goncourt*. vol. I, 17 martie 1861, ed. 1, Paris, Charpentier și Fasquelles, 1887, p. 366–367.

a agitației interioare, liberarea și descărcarea vieții interioare a artistului. În privința aceasta, un rol important îl joacă în viața artistului *toxicele* care pot să intensifice jocul imaginației, să provoace un „paradis artificial", ca să întrebuințăm expresia lui Baudelaire. Un mare număr de artiști au făcut uz, unii chiar abuz, de ele. Musset, Gluck, Burns, Schubert, Jean Paul, Grabe, E. Th. Hoffmann, E. A. Poe, consumau foarte mult alcool, Baudelaire fuma hașiș, de Quincy opiu. Maupassant consuma eter, Eminescu cafea în cantitate mare și alcool. Unii autori, ca Müller Freienfelds pun la îndoială eficacitatea toxicelor pentru inspirații de mare valoare.[218] Între altele el citează ceea ce spusese Goethe despre Schiller, anume că la acesta, deși nu consuma mult alcool, se pot recunoaște totuși anumite pasaje mediocre scrise sub influența băuturii. Se pare că adevărul este la mijloc. Dacă nu se poate generaliza importanța toxicelor pentru toți artiștii, tot așa ea nu poate fi negată pentru toți. Ne putem întreba, de exemplu, pe bună dreptate, ce ar fi produs Baudelaire fără uzul toxicelor. În ce-l privește pe Schiller, dacă el consuma puțin alcool, în schimb se folosea de un alt excitant, după cum vom vedea mai jos. În orice caz e inutil să discuți ce ar fi creat un artist *cu* sau *fără* uzul toxicelor. Nu putem face altceva decît să înregistrăm cazurile ca atare, care ne dovedesc că adesea toxicele favorizează apariția unei dispoziții creatoare.

Dar se cunosc și alți excitanți externi, unii destul de bizari, care au jucat un rol important în creația multor artiști. Este celebru cazul lui Schiller, care avea sertarele pline de mere putrede, care răspîndeau un miros atît de puternic încît Goethe era odată gata să amețească. Wagner de asemenea, era cunoscut prin folosirea parfumurilor tari care îl aduceau într-o stare de excitație. Culorile jucau și ele un rol mare. Același Wagner lucra într-o cameră purpurie și Schiller avea întotdeauna în camera sa de lucru o perdea roșie. Îmbrăcămintea își are importanța ei pentru unii. Haydn compunea de preferință în haine de sărbătoare. Wagner se îmbrăca în catifea și mătase, al căror foșnet îl dispunea de minune. Goethe cînd scria dramele sale cu subiecte din antichitatea greacă se drapa în togă. Tot el ținea la simplitatea camerei de lucru; încăperile prea încărcate îi distrăgeau atenția și nu-i permiteau să se

[218] Müller Freienfelds, *Psychologie der Kunst*, vol. II, ed. 2, p. 159 și urm.

concentreze.[219] Într-adevăr camera sa de lucru, conservată intactă și azi, la Weimar, surprinde prin extrema sa simplitate. Balzac nu putea lucra decît la lumina luminărilor. Ziua trăgea storurile și se îmbrăca în robă de călugăr dominican. Unora le e favorabilă plimbarea. Printre aceștia Beethoven, care a conceput multe din capodoperele sale în timpul unor lungi plimbări. Diferitele părți ale zilei pot influența la rîndul lor. Goethe, de exemplu, scria mai bine dimineața, Proust putea lucra mai bine noaptea.

Diferite arte pot contribui la producerea unei atmosfere creatoare, nu în sensul că artistul ar imita subiectul tratat de alții, ci în acela că opera de artă produce o anumită ambianță prielnică creației. În privința aceasta, stimulentul cel mai general cunoscut este muzica, căutată de cei mai mulți artiști. Este tipic cazul lui Goethe, care deși era un tip vizual, chema uneori muzicieni pentru a-și crea o dispoziție de lucru. Evident, la muzicieni cazul este mai frecvent. Vincent d'Indy povestește despre Cezar Franck: „De cîte ori nu l-am văzut înverșunîndu-se să execute la pian un sacadat și constant *fortissimo*. Toată viața, atît cît a putut, Frank a folosit metoda aceasta de a chema inspirația prin zgomotul muzical".[220] Alfieri, conform propriei mărturisiri, a scris cele mai multe tragedii sub influența muzicii.[221] Alții își produceau o ambianță creatoare citind versuri. Cazuri tipice în privința aceasta sînt Hebbel și d'Annunzio.[222]

În legătură cu dispoziția creatoare și cu creația artistică în general, s-a remarcat periodicitatea lor, fapt cunoscut și în domeniul patologic. Kraepelin a observat apariția periodică a unor boli nervoase, P. Janet subliniază și el importanța faptului.[223] Periodicitatea în creație observată de el este subordonată anotimpurilor. Același lucru se poate observa și în ce privește dispoziția creatoare. Relativ la aceasta A. Busemann a publicat cîteva constatări interesante.[224] Periodicitatea creației observată de acesta este subordonată diferitelor anotimpuri și epocilor din decursul existenței multor artiști. Poeții studiați de el sînt Goethe,

[219] *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, vol. II, trad. M.J.E. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 218, 300.
[220] V. d'Indy, *Cezar Franck*, Paris, Alcan, 1906, p. 77.
[221] W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, Gesammelte Schriften, vol. 6, p. 182.
[222] Müller Freienfelds, *ibid.*, p. 160.
[223] Pierre Janet, *La force et faiblaisse psychologique*, p. 7.
[224] A. Busemann, *Lyrische Productivität und Lebenslauf*, Zeitschrift für angewandte Psychologie, vol. 26.

Mörike, Hofmann von Fallersleben, Hebbel, Uhland, Schiller şi Bürger. El constată că dispoziţia lirică nu este legată numai de primăvară, cum se crede de obicei, primăvara fiind chiar numită „anotimpul poeziei". Ea apare, într-un foarte înalt grad, în cele mai variate luni ale anului. După Bussemann lunile cele mai propice dispoziţiei creatoare sînt mai, septembrie şi ianuarie. Cele mai puţin productive la poeţii cercetaţi sînt lunile iulie şi februarie, cea mai caldă şi cea mai rece a anului. Această periodicitate, după constatările sale, s-ar datora climatului. Dacă luna mai este mai caldă sau mai rece ca de obicei, poetul care în mod obişnuit era foarte productiv în această lună, dă dovadă de dispoziţii mai reduse. În acest caz dispoziţia lui apare în altă lună. Deci acest fel de periodicitate s-ar datora unor factori externi.

O altfel de periodicitate, cu mult mai importantă, este cea care priveşte decursul întregii vieţi a artistului. S-a observat adesea că artiştii nu sînt oricînd în dispoziţie creatoare, mulţi dintre ei mărturisindu-o ei înşişi. Paul Valéry vorbind despre starea poetică spune că este perfect de *neregulată, inconstantă, involuntară, fragilă* şi că o pierdem, după cum o obţinem, accidental. Există perioade din viaţa noastră în care această emoţie şi aceste alcătuiri atît de preţioase nu se manifestă. Nu ne trece măcar prin minte că ar fi posibile. Hazardul ni le prilejuieşte, hazardul ni le retrage" [225] Această variaţie despre care P. Valéry crede că este accidentală, s-a observat că este supusă unei regularităţi surprinzătoare. Cel dintîi a observat-o Möbius studiindu-l pe Goethe. Busemann publică şi el cîteva date interesante. Din acestea reiese că dispoziţia creatoare se manifestă mai puternic în anumite perioade, destul de regulate, ale vieţii. Viaţa lui Goethe, de exemplu, se poate împărţi în medie, în perioade de cîte şapte ani. Unei perioade de şapte ani, abundentă în dispoziţii creatoare, îi urma o perioadă de aproximativ alţi şapte ani, mai curînd săracă în creaţii marcante. Acelaşi lucru l-a constatat Busemann şi la alţi artişti. Mörike are perioade de nouă ani, Hoffmann von Fallersleben de cîte zece ani, Hebbel de cîte patru-cinci ani. Aceeaşi alternanţă de perioade s-a observat la compozitorul Hugo Wolf.

Evident, această periodicitate nu se poate explica prin influenţa unor factori externi. Ea se datoreşte unor factori

[225] P. Valéry, *Propos sur la poèsie*, Paris, Au Pigeonnier, ed. 1930, p. 17.

imanenţi, fiind legată de acumularea şi descărcarea forţei psihice.

Exemplele expuse, exceptînd pe cel al periodicităţii imanente, ne arată că în dispoziţia creatoare pot juca un oarecare rol şi factorii externi. Dar nu trebuie să uităm că aceşti factori nu sînt decisivi prin ei înşişi, ei cel mult ajută la cristalizarea unei dispoziţii creatoare datorată neliniştii care mocneşte în profunzimile sufletului. Dar şi în cazul în care rolul unui astfel de factor este decisiv, nu trebuie să uităm că tot lumea interioară domină. După cum spune E.v. Hartmann, această stare se caracterizează printr-o concentrare a spiritului. Factorii externi au importanţă prin faptul că înlesnesc concentrarea interioară şi prin aceasta ivirea unei imagini sau unei serii de imagini care izvorăsc din adîncimile creatorului. Dispoziţia creatoare nu este altceva decît o fază de tranziţie, în care adîncimile haotice se schematizează pentru a deveni o lume echilibrată şi ordonată.

3. Momentul central al inspiraţiei

Din neliniştea schematică a dispoziţiei creatoare, din acel „primitive et sainte frayeure" de care vorbeşte Balzac [226], imaginea se clarifică, ideea se precizează şi constituie momentul central al inspiraţiei, care dă naştere în general la o serie de alte idei cu ajutorul cărora se amplifică ideea centrală. „Este o idee mamă din care decurg toate celelalte" [227], zice foarte bine Flaubert. Este un moment de iluminare, în care schemele vagi ale conflictului devin imagini clare şi în care artistul se simte adesea dotat de un fel de clarviziune capabilă să surprindă esenţa lucrurilor. Despre o astfel de stare vorbeşte Nerval: „Mi se părea că vedeam cum toate secretele lumii mi se dezvăluiau în aceste ore supreme". [228]

Această iluminare pregătită în lumea inconştientului şi schematizată graţie dispoziţiei creatoare, poate fi declanşată de o tensiune interioară, ca în cazul lui Rabindranath Tagore: „Ceea ce este mai important — actul însuşi al Muzelor —

[226] H. de Balzac, *Préface à la Psychologie du mariage*.
[227] G. Flaubert, *Lettre à Faydan*, 27 nov. 1857, Correspondance, ed. Charpentier, t. III, p. 220.
[228] Citat după K. Jaspers, *Psychopatologie générale*, Alcan, 1928, p. 113.

este independent de aventurile, de stilul de viață, de incidente și de tot ce poate să figureze într-o autobiografie. Tot ce istoria poate observa este insignifiant".[229] Dar în multe cazuri și probabil în cele mai numeroase, intervin și evenimente exterioare. E foarte probabil că ele joacă un rol și la Tagore, atît doar că sînt pe al doilea plan și deci nu ies în evidență. Factorii externi nu determină numai o dispoziție creatoare, ci pot influența și continuarea procesului creației înlesnind ivirea în conștiință a unei idei clare. De exemplu se știe că lui Wagner i-a venit ideea pentru *Vasul fantomă* în timpul unei călătorii pe mare, noaptea, de la Riga la Londra, în toiul unei furtuni puternice. Berlioz, deschizînd din întîmplare, un exemplar din *Orientale*, la pagina unde se găsea *Captiva*, citi versurile lui Hugo și imediat, întorcîndu-se către un prieten, zise: „Dacă aveam aici hîrtie liniată, scriam muzica acestei bucăți, căci o aud".[230] Putem cita de asemenea cazul lui Massenet: Paul Desjardin povestește că inspirația pentru *Roi de Lahore* i-a venit zărind un simplu cufăr indian decorat cu baiadere care executau dansuri orientale. Astfel avu loc prima revelație a Indiei, aceea din care a ieșit faimoasa arie de balet, apoi încetul cu încetul croiala melodică a întregii opere. Un alt cufăr, acela care întovărășea pe Rodrigue de Bivar în expedițiile sale... a procurat compozitorului prima idee pe care a avut-o pentru Cid-ul său. Desjardin continuă: „La desert s-a servit vin grecesc. «Ce vă amintește acest vin?», mă întreabă Massenet; mie iată ce-mi spune... și începu să murmure o bizară melopee orientală, languroasă și amețitoare, un adevărat dans de almee. Și într-adevăr aceasta semăna cu vinul care strălucea în pahar".[231] Să amintim și cazul destul de cunoscut al lui Weber, care a compus un marș pentru drama *Henric IV* de Gehe, reprodusă mai tîrziu în *Oberon*-ul său, inspirat de spectacolul scaunelor și meselor răsturnate la întîmplare, cu picioarele în sus, într-o grădină, și așezate în rînduri... ceea ce îi dădu viziunea compoziției sale muzicale".[232]

Poetul Grillparzer notează în legătură cu *Das goldene Vliesse*, dramă concepută cîndva de el și uitată în urma unor evenimente dureroase; ideile acesteia îi revin subit în memorie cîntînd la pian pasaje din simfoniile pe care le executase în timpul conceperii dramei sale.[233]

[229] R. Tagore, *Souvenirs*, p. 199. Citat după H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 91.
[230] Citat după Fr. Paulhan, *Psychologie de l'invention*, p. 24.
[231] Citat după Fr. Paulhan, *ibid.*, p. 23.
[232] Müller Freienfelds, *ibid.*, p. 144.

Balzac a conceput *Psychologie du mariage* sub impresia unei emoții provocate de cuvîntul „adulter" citit într-un studiu de drept francez.[234] Un caz interesant este și cel al lui Mozart care a conceput cvintetul din *Flautul fermecat* jucînd biliard.[235] Să amintim și cuvintele lui Schiller adresate lui Goethe la 27 febr. 1795: „Cît de aserviți sîntem deci, cu toată frumoasa autonomie cu care ne mîndrim, forțelor naturii și cît de puțin cîntărește voința noastră, atunci cînd natura refuză! O dulce rază de soare a fost de ajuns să facă să iasă la lumină, în trei zile, ceea ce mocnea în mine de cinci săptămîni. S-ar putea, recunosc, ca încăpățînarea cu care mă înverșunam asupra ideii mele să fi pregătit calea acestei evoluții rapide; dar ecloziunea însăși o datorez fără îndoială acelei fericite mîngîieri a razei de soare".[236] Schiller a simțit just; factorul extern n-a făcut decît să cristalizeze ceea ce trecuse printr-o lungă pregătire.

Se întîmplă adesea ca fermentația sufletului să nu reușească să se cristalizeze într-o inspirație clară. Neliniștea agită sufletul artistului în adîncul său, fără să se poată revela în conștiință prin propriul dinamism, ca reprezentare distinctă și liniștitoare. În astfel de cazuri se întîmplă ca artistul să caute în mod intenționat factori exteriori care ar putea declanșa imaginea clară. Acestea sînt epoci din viața artistului în care el „caută un subiect". Pictorul și sculptorul caută în general un model, scriitorul și muzicianul, un eveniment care ar putea constitui acțiunea operei sale. Este notoriu, de exemplu faptul că Leonardo de Vinci a căutat mult timp un model pentru Iuda. El nu avea înainte decît un presentiment a ceea ce trebuia să fie figura lui; aceasta s-a precizat abia cînd a descoperit modelul corespunzător. Flaubert și Zola sînt celebri pentru asiduitatea cu care căutau evenimente care i-ar putea inspira. Madame Tinayre care scrisese un roman la Gimel, mărturisește că nu l-a scris fiindcă se găsea acolo, dar că a căutat anume o localitate care să servească romanului său.[237] În toate aceste cazuri,

[233] Müller Freienfelds, *ibid.*, p. 144–145.
[234] Balzac, prefață la *Psychologie du mariage*.
[235] J. Jastrow, *La subconscience*, trad. E. Philippi, Alcan, 1908, p. 65.
[236] *Correspondance entre Schiller et Goethe*, vol. I, trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923, p. 68–69.
[237] Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, p. 94.

nu subiectele prin ele însele provoacă agitaţia caracteristică procesului creator, ci dimpotrivă, agitaţia este aceea care determină căutarea unui subiect care să dea ocazia descărcării. Schiller îi scrie în acest sens lui Körner la 18 martie 1796: „Eu cred că nu întotdeauna reprezentarea clară a unui subiect este la originea creaţiilor de valoare, dar că adesea nu este decît nevoia unui subiect, o tendinţă imprecisă spre descărcarea unor sentimente agitate". Tot astfel Goethe mărturiseşte că nu a scris *Wilhelm Meister* de dragul subiectului în sine, ci pentru a traduce o stare de spirit care a precedat invenţia subiectului.[238]

Momentul culminant al inspiraţiei, cel în care ideea operei apare în conştiinţă, se caracterizează printr-o anumită *spontaneitate*. Cazurile citate relativ la factorul exterior ca fiind determinant pentru pătrunderea în conştiinţă a unei idei inspiratoare, o dovedesc cu prisosinţă. Exemplele se pot multiplica. Pictorul Ludwig Richter scrie: „Într-o zi citeam cu mare interes legendele germane de Grimm. Cînd la căderea crepusculului pusei cartea deoparte şi mă apropiai de fereastră, compoziţia mea, la care nu mă gîndisem cituşi de puţin, îmi apăru fără veste înaintea ochilor, gata terminată şi ca şi cum îşi trăia singură forma şi culoarea. Transportat de încîntare, am luat în grabă un creion şi cu toată întunecimea... am aşternut totul pe un carton".[239] Pictorul Feuerbach face o mărturisire asemănătoare: „Tabloul cel mai viu pe care l-am pictat în viaţa mea este replica la *Medeea*. De unde şi cum mi-a venit ideea n-o pot spune. Mi-a venit ca împuşcată din pistol, ca o tresărire bruscă a imaginaţiei, fără istorie, fără intenţie, fără trudă şi s-a revărsat din capul meu pe pînză ca un torent lin şi cald, nemijlocit şi necăutat".[240] Berlioz povesteşte într-una din scrisorile sale că în timpul şederii sale la Roma... încercase zadarnic să compună aria pentru un marş cînd, într-o zi, plimbîndu-se pe lîngă Tibru, a alunecat şi a căzut în apă. Graţie şocului primit, cînd s-a ridicat, fredona fraza căutată. Cazul poetului Théodore Fontane este destul de caracteristic: „Pe cînd mă îmbrăcam, poemul m-a surprins pe neaşteptate şi, cu o gheată în picior

[238] W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters* (Gesammelte Schriften, vol. VI), Leipzig-Berlin, Teubner, 1924, p. 207.

[239] Ludwig Richter, *Lebenserrinnerungen eines deutschen Malers*, publ. de Heinrich Richter, Frankfurt am Main, Johannes Alt., 1886, p. 165–166.

[240] Anselm Feuerbach, *Ein Vermächtnis*, Wien, Care Gerold, 1885, p. 118–119.

şi cu cealaltă în mîna stîngă, am sărit şi am scris poezia dintr-un condei".[241] De asemenea Longfellow: „Ieri seară, am redactat un articol despre poeziile lui Alston; apoi am rămas pînă la miezul nopţii fumînd lîngă foc cînd, deodată, mi-a venit să scriu *Balada goëletei Hesperus*, ceea ce am şi făcut".[242] Şi poetul englez Housman povesteşte cum, după ce băuse o carafă de bere, versuri întregi îi veniră spontan, în conştiinţă.[243] Goethe îi spunea lui Eckermann: „Toată reflexiunea lumii nu te ajută să gîndeşti. Trebuie că natura ne-a dotat cu toate facultăţile, astfel încît ideile bune ne vin întotdeauna ca şi copiii liberi ai Domnului strigîndu-ne: «Iată-ne!»".[244]

Apariţia spontană a viziunii operei artistului a dat naştere la multe interpretări eronate. Ea a fost considerată ca singurul moment hotărîtor în naşterea unei opere de artă, ca un moment magic în care ţîşneşte spontan tot ce urmează să fie reprezentat în formă sensibilă. În realitate, după cum am încercat să dovedim în capitolele precedente, acest moment nu este decît o etapă de tranziţie în sînul unui proces început la cele mai mari adîncimi ale sufletului. Fără dezechilibrul profund al sufletului, năzuind spre ordine, acest moment spontan nu s-ar fi produs niciodată, după cum nici trăznetul n-ar cădea fără tulburările anterioare ale atmosferei. Referindu-se la aceasta, Goethe remarcă: „Noi nu putem face altceva decît să adunăm grămada de vreascuri şi să avem grijă să fie uscate; ea ia apoi foc la timpul său surprinzîndu-ne pe noi înşine".[245]

În acest moment central, după cum o dovedesc exemplele menţionate, agitaţia haotică a interiorităţii ajunge în conştiinţa artistului sub formă de idee. Ea trece prin diferite stări pînă ce, la un moment dat, începe să se precizeze. Viziunea poate să apară fie sub formă de obiect sau de personaj (aceasta mai ales în cazul pictorului, a sculptorului, dar şi a scriitorului şi a muzicianului), fie sub forma unor evenimente sau a unor acţiuni. Acţiunea poate să aparţină unei

[241] Th. Fontane, *Von Zwanzig bis Dreissig*, Berlin, F. Fontane, 1898, p. 658.

[242] Longfellow, *Life of H. W. Longfellow*, vol. I, p. 339, Boston, citat după H. Delacroix.

[243] Earl of Listowel, *Der gegenwärtige Stand der Äesthetik in England*, Zeitschrift für Äesthetik, vol. 28 (1934), p. 170.

[244] *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 33.

[245] *Correspondance entre Schiller et Goethe*, vol. I, Trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923, p. 70.

persoane, dar poate să fie impersonală, sub formă de melodie. Este mai ales cazul muzicianului. În sfîrșit, sînt diferite forme, mai vagi sau mai precise, în care se prezintă această „idee-mamă". Ceea ce trebuie subliniat este că această idee nu are nici o importanță prin ea însăși, ci ca o concretizare a atitudinii determinată din adînc. Agitația interioară este aceea care provoacă apariția acestei idei și tot această agitație îi conferă un sens. Dacă, de exemplu, la un moment dat, Rodin are viziunea *Gînditor*-ului, iar Leonardo da Vinci, viziunea lui *Juda*, înfățișarea acestor figuri se datorește unei agitații interioare. Ele sînt întruparea atmosferei ascunse care tulbură sufletul artistului și au un sens în calitate de simbol al acestei atmosfere. Dezbrăcate de acest sens, ele nu ar exprima nimic artistic, ar fi asemenea unor figuri de ceară, fără viață. Ceea ce considerăm important în momentul inspirației nu este *mecanismul* apariției unei idei, ci faptul că în acest moment un sens conceput în cele mai intime cute ale sufletului apare la suprafața conștiinței. Prin acest moment lumea interioară a artistului începe să ia o formă mai precisă, haosul lui tinde să devină un cosmos și astfel el va putea să se opună mai viguros lumii exterioare. Ce-i drept inspirația, în cele mai multe cazuri, este numai primul moment de consolidare a lumii interne. Procesul se va continua, ideea-mamă va da naștere altor idei, care se vor ciocni, se vor cizela pentru a ciștiga adevărata lor valoare.

4. Dinamismul inspirației

Momentul esențial al inspirației este tranziția din starea schematică a dispoziției creatoare la imagini clare. Prin aceasta lumea interioară nebuloasă a artistului devine o lume conștientă, căci „conștiința și imaginea sînt sinonime".[246] Atitudinea artistului, caracterizată prin egocentrismul ei, prin împotrivirea ei la pornirile primitive care tind direct spre exteriorizare, devine prin aceasta o atitudine mentală.[247] Agitația interioară, în loc să se manifeste printr-o mimică exterioară caracteristică ființelor inferioare, se manifestă într-un mod superior ca o mimică interioară, ca atitudine mentală. Deci, esențial în inspirație este faptul că tendința spre lumea exterioară este convertită în tendință spre lumea internă. Cînd artistul va încerca să exteriorizeze produsul imaginației sale, acesta nu va mai fi o simplă mimică exterioară, ci o plăsmuire complexă trecută prin prisma lumii interioare.

Ar fi totuși o gravă eroare să credem că odată cu ivirea imaginii în conștiință, agitația internă a luat sfîrșit. Aceasta, dimpotrivă, persistă, *ea n-a făcut decît să ia o formă nouă, o formă mentală*. Mînat de neliniștea sa haotică, eul artistului creator a forțat conflictul interior, în prada căruia se află, să ia o formă clară și tocmai prin aceasta, mai liniștitoare. *Agitația a fost limpezită, nu eliminată.* Tensiunea internă persistă și ea e aceea care dă vioiciune imaginației. Inspirația este un fenomen prin excelență dinamic.

Imaginea apare în conștiință datorită unui *efort*. Calea acestui efort, pornind din regiunile obscure ale conflictului interior, duce, prin dispoziția creatoare, la momentul central al inspirației în care apare, la imaginea clară. Procesul imaginației este un efort neîntrerupt care tinde să transforme diferitele scheme, produse ale fermentației interioare în imagini distincte și pline de viață. Bergson spune pe bună dreptate: „Sentimentul efortului intelecțiunii se produce pe traectul de la schemă la imagine... invențiunea constă tocmai în convertirea schemei în imagine. Scriitorul care face un roman, autorul dramatic care creează personaje și situații, muzicianul care compune o simfonie, poetul care compune o odă, toți au la început în minte ceva simplu și abstract, vreau să spun ceva necorporal".[248] După cum arată cele spuse despre inspirație, aceste scheme, născute din neliniștea sufletului, sînt *scheme dinamice*, ca să folosim termenul lui Bergson.[249] Aceasta presupune că schemele creatoare nu reprezintă ceva static, ci în plină devenire. Ele tind, prin însăși esența lor, să se transforme din imprecisul agitat, în ceva precis și bine conturat. În procesul lor se distinge deci o vădită *intenționalitate*, atît în sensul că implică o *directivă* a dezvoltării lor (cum o susțin Brentano [250], Husserl [251] și scolasticii), cît și în sensul *volitiv* al lui Binet.

[246] Ch. Lalo, *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration*, Journal de Psychologie, t. 23, 1926, p. 30.

[247] Asupra atitudinii mentale a se vedea Binet, *Le bilan de la psychologie en 1909*, Année psychologique, 16, 1910, Avant-propos, Binet ia ideea de la Bain.

[248] H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, ed. 12, Paris, Alcan, 1929, p. 185–186.

[249] H. Bergson, *ibid.*, p. 172.

[250] Fr. Bretano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt.*

[251] Ed. Husserl, *Logische Untersuchungen*, vol. II, partea 5-a, Halle, Niemeyer, 1913.

Așa cum arătam mai sus, în frămîntările sufletești ale artistului domină voința conștiinței; impulsionat de neliniștea vieții sale interioare, el tinde spre o ieșire la lumină. Direcția acestei tendințe se află deja în schemele ce apar în timpul dispoziției creatoare. Schemele dinamice, prin însăși definiția lor, sînt deci *scheme anticipatoare*. Ele nu devin imagini după voia hazardului, ci după o direcție imanentă, care e urmată cu efort.[252] Aceste scheme dinamice, după cum subliniază Bergson, sînt greu de definit. Ele sînt mai mult simțite. În orice caz ele nu constau din imagini, fie ele mai mult sau mai puțin șterse, cum s-ar putea presupune; exemplele multiple din capitolul precedent o dovedesc, imaginile propriu-zise apar mai mult sau mai puțin brusc. Dispoziția creatoare este alcătuită, ca schemă anticipatoare, din alți factori, ca de exemplu ritmul: ritmul muzical, ritmul culorilor, adică din factori prin excelență în mișcare. Din acest motiv le numim scheme dinamice. O astfel de schemă constă dintr-o anumită tensiune care se anunță prin ritmuri diferite, născute direct din vibrația interioară. Aceste ritmuri nu reprezintă, ca schemă, o imagine ștearsă, ci o atmosferă generală a tensiunii în care se prepară imaginea. Bergson le caracterizează astfel: „Ea (schema) constă dintr-o *așteptare* de imagine, dintr-o atitudine intelectuală destinată... să pregătească ivirea unei anumite imagini precise".[253] Această atitudine de extremă încordare va lua, mai mult sau mai puțin spontan, forma unei imagini precise. Orice imagine are această origine dinamică. Spontaneitatea imaginației are la bază un efort care duce de la starea haotică la claritate. Această transformare a schemelor dinamice în imagini distincte este caracteristica esențială a activității spirituale.

De unde provine materia prin care schema dinamică devine o imagine distinctă și constituie astfel procesul vast al imaginației? Din rezerva enormă a experienței trăite, păstrată în inconștient. Efortul depus pentru trecerea de la schema dinamică la imagine, mobilizează forțele latente ale inconștientului și actualizează experiența acumulată, creind astfel imaginea. Acest efort nu se limitează deci la tendința de cristalizare, ci se folosește și de mobilizarea și evocarea experienței din trecut pe care spiritul artistului, prin puterea lui de sinteză, o redă în forme originale. Vasta sa experiență

[252] Otto Selz insistă asupra rolului anticipator al schemelor în *Die Gesetze der produktiven und reproductiven Geistestätigkeit* Bonn, 1924.

[253] Bergson, *ibid.*, aceleași pagini.

nu se conservă niciodată în formă originară. Ea este necontenit descompusă, apoi recompusă în noi sinteze și tinde să parvină la suprafața conștiinței. Iată de ce bogăția experienței are un rol așa de hotărîtor pentru abundența imaginației. Cercetările devenite clasice ale lui Ribot, Paulhan, Souriau, Dilthey, Wind, Müller-Freienfels și mulți alții, o dovedesc cu prisosință. Din investigațiile lor rezultă că puterea creatoare a imaginației nu constă în invenția unui material cu desăvîrșire nou, ci dintr-o sinteză a experienței cîștigate în trecut. Noutatea plăsmuirilor depinde de originalitatea combinațiilor făcute cu datele acestei experiențe. Prin aceste combinații se afirmă puterea de sinteză a spiritului. Prin ele își afirmă artistul independența față de lumea exterioară, deoarece cu toată influența determinantă a acestei lumi asupra reprezentărilor sale, ele nu rămîn în forma lor originară, *ci sînt transformate după cerințele interioare ale sufletului*. Și dacă bogăția experienței depinde de frecvența contactelor cu lumea exterioară, artistul nu rămîne nicidecum robul acestei lumi, fiindcă acestei experiențe el îi adaugă puterea sa de sinteză și o transformă într-o lume nouă, *lumea sa*.

Cînd artistul, chinuit de neliniștea sa interioară, tinde să o ordoneze pentru a găsi un echilibru agitației sale haotice, el face de fapt sforțarea de a evoca materialul furnizat de experiența sa și de a-l sintetiza într-o imagine precisă. Efortul lui spre ordine este efortul de a sintetiza acest material. Cînd noua sinteză a fost realizată, deci cînd imaginea a apărut în conștiință, fermentația lui a luat o formă ordonată. Puterea de sinteză prin care se creează noile imagini, nu este în fond decît efortul spre o ordine menită să calmeze agitația interioară. Imaginea apărută la suprafața conștiinței semnifică izbînda ordinei asupra haosului, care a fost depășit, cel puțin pentru moment.

În timpul formării imaginii domină deci dorința de a crea un echilibru neliniștii interioare. Sensul acestei dorințe depinde de conflictul sufletesc. Pentru această finalitate întreaga experiență e descompusă și reprezentată în noi forme. Spiritul artistului tinde să transforme totul după impulsul dat de agitația lui interioară. Această agitație face ca însăși imaginea, odată creată, să nu rămînă aceeași cînd artistul vrea s-o contemple, ci să sufere transformări succesive. Goethe, de exemplu, spunea odată: „Cînd închideam ochii... și îmi închipuiam o floare în mijlocul cîmpului meu vizual, floarea nu rămînea nici o clipă în forma ei primă, ci se des-

chidea și din interiorul ei se dezvoltau mereu flori noi cu frunze colorate, dar totodată verzi; nu erau flori naturale, ci fantastice, de altfel regulate ca rozetele sculptate".[254] Însăși această tendință de a transforma experiența cîștigată urmînd impulsurile vieții noastre interioare, ne face să interpretăm datele obiective cu totul altfel decît sînt în realitate, aceasta mai ales cînd aceste date sînt vagi, cum este de exemplu configurația norilor. În această privință Leonardo da Vinci are o remarcă interesantă: „Dacă privești un zid împestrițat de pete și făcut dintr-un amestec de pietriș și dacă ai de inventat o priveliște oarecare, vei descoperi pe acest zid similitudini cu diverse țări, cu munții lor, cu fluviile, stîncile, arborii, landele, văile adînci, colinele de diverse aspecte, vei vedea bătălii și mișcări vii de figuri și de stranii apariții de obraze, de costume și mii de alte lucruri pe care le vei aduce la o formă bună și integră".[255] Tot așa se explică iluziile optice, auditive etc. și cazurile de deformare inconștientă a realității cunoscute în psihologia martorului.[256]

Din cauza acestei tendințe atît de pronunțate a artistului de a transforma prin imaginația sa, sub dominația lumii sale interioare, tot ce îi furnizează realitatea exterioară, creația artistică a fost adesea asemănată cu minciuna. Oscar Wilde spune: „Minciuna și poezia sînt arte, care, după cum a înțeles deja Platon, se înrudesc".[257] Iar Nietzsche: „Mincinosul este fratele de lapte (Milchbruder) al poetului".[258] Stendhal mărturisește în autobiografia sa că are nevoie de multă atenție ca să nu mintă. Un pasaj interesant găsim, relativ la aceasta, la Hebbel: „Foarte adesea am istorisit despre anumiți oameni lucruri care niciodată nu s-au întîmplat, le-am atribuit moduri de a vorbi pe care niciodată nu le-au folosit, ș.a.m.d. Dar aceasta n-o fac din răutate sau din plăcerea urîtă de a minți. Dimpotrivă, este o manifestare a talentului meu poetic".[259]

Astfel lumea interioară a artistului ne apare într-o necontenită mișcare și transformare, un torent din care se

[254] W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1922.

[255] Citat după Tristan Klingsor, *Léonard de Vinci*, Paris, Rieder, 1930, p. 50.

[256] Experiențe asemănătoare cu copii la vîrsta de 10–14 ani, am publicat eu însumi în *Selecția copiilor dotați*, Cluj, 1929.

[257] Oscar Wilde, *Intentions*, trad. Ph. Neel, Paris, Stock, 1928, p. 9.

[258] Citat după Ilse Reicke, *Zeitschrift für Äesthetik*, vol. 10, p. 294.

[259] Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, Stuttgart, 1920, p. 186.

desprind multiple și variate imagini. Aceste imagini sînt rezultatul necontenitei descompuneri a experienței cîștigate și a recompunerii acesteia în forme noi. *Elementele* (să mi se ierte întrebuințarea acestui termen care repugnă astăzi) nu sînt noi, noi sînt formele în care au fost asimilate. Dar pe lîngă formă, există un factor adesea uitat de artiștii citați și care în realitate este un factor fundamental al imaginației creatoare. Acest factor este *sensul*. Imaginile ce apar în conștiința artistului au o valoare prin aceea că au un sens. Iar acest sens nu depinde numai de forma ca atare a imaginii. De exemplu cuvîntul „trandafir" poate semnifica o floare reală, dar în gura unui îndrăgostit poate însemna iubita lui. Cuvîntul „moară de vînt" are un sens cînd vorbesc de recolta anului în curs și alt sens cînd mă gîndesc la Don Quichotte. În procesul creator al artistului este important nu numai faptul de a reprezenta elementele existente în forme originale, ci mai ales de a le comunica, sub noua lor formă, un *sens nou*. Imaginile apărute în conștiința artistului sînt expresia unui sens adînc, datorat conflictului interiorității sale. *Cînd vorbim despre imaginația creatoare, accentul nu trebuie pus numai pe faptul că în conștiința artistului se ivesc imagini, ci mai ales pe faptul că aceste imagini simbolizează un sens.* Nu imaginea ca atare are importanță, ci sensul pe care îl conține „Denn alle Schöpfung hat ihren Ursprung im Reich des Sinnes" (Pentru că orice creație își are originea în imperiul sensului) spune cu multă justețe Keyserling.[260] În conștiință pot să apară imaginile cele mai variate, ceea ce le unifică și le dă viață este sensul izvorît din adîncul interiorității artistului. Ceea ce în realitate este important pentru artist, nu e faptul de a fi găsit o anume imagine, ci de a fi găsit imaginea corespunzătoare cu sensul conflictului de care e dominat. Din aceste motive este el uneori îndelung neliniștit și nevoit să recurgă la schimbări adesea radicale în decursul elaborării și realizării operei sale. Reamintim un pasaj din Flaubert care spunea fraților Goncourt: „Intriga, aventura dintr-un roman, nu contează pentru mine. Eu intenționez, cînd scriu un roman, să redau o colorație, o nuanță... Afabulația ce trebuie pusă în roman, mă preocupă așa de puțin, încît... concepusem madame Bovary cu totul altfel. Putea să fie, în același mediu și în aceeași tonalitate o fată bătrînă, pioasă și castă.

[260] K. Keyserling, *Erfindung und Form* (Der Leuchter, vol. VII, Darmstadt, 1926, p. 163).

Am înțeles însă mai tîrziu că acesta ar fi fost un personaj imposibil".[261] Culoarea, tonalitatea de care vorbește Flaubert este sensul pe care caută să-l exprime prin imaginea corespunzătoare.

Elementele constitutive din care a fost sintetizată imaginea, provin din experiența trăită în raport cu lumea exterioară. Însă în realitate nu aceste fragmente din realitatea exterioară sînt hotărîtoare în procesul creației artistice, ci sensul care li se dă, deci lumea interioară. Același cuvînt în imaginația poetului, aceeași culoare în aceea a pictorului, sau același ton în cea a compozitorului, pot avea înțelesurile cele mai diferite. Dacă elementele pot să fie determinate din afară, sensul care le unifică și le dă valoare nu poate veni decît din străfundurile vieții interioare. Deja James, Binet și școala din Würzburg au demonstrat că sufletul omenesc nu doar centralizează și prelucrează impresiile venite din afară, ci conferă totodată o semnificație plăsmuirilor imaginației. Elaborarea de forme noi din elementele descompuse ale experienței dobîndite, nu este altceva decît un prilej de a manifesta zbuciumul încărcat de sens în profunzimea sufletului. Imaginile plăsmuite sînt tot atîtea *simboluri* ale unei realități profunde, care dă sens la tot ce apare pe planul conștiinței. Cînd în sufletul artistului se produce sforțarea de a trece de la schemă la imagine, adică de a evoca și a reasambla datele izolate ale experienței, acest efort nu este suscitat de datele experienței provocate din afară, ci de sensul ce se degajă din realitatea interioară, care își caută un simbol pentru a se exprima. Spiritualitatea constă dintr-o continuă creație: „Spiritul este creație continuă. A crea sau a recrea, aceasta este formula sa".[262] spune Delacroix. Însă această creație are totdeauna un sens, ea simbolizează ceva ce vine din inconștient. Tot H. Delacroix spune în altă parte: „Imaginea, oricare ar fi ea, a conceptului care figurează în spiritul artistului, este un semn, un simbol, fiindcă nu este luată drept ceea ce pare, ci drept ceea ce figurează".[263]

Artistul, prin forța lui egocentrică, se adîncește mereu în straturile primordiale ale eului său, în adîncul inconștientului. de unde *trebuie să-și ia avîntul opera sa.* Dar, aplecîndu-se asupra lumii sale interioare el nu permite acestei lumi să se

[261] *Journal de Goncourt*, vol. I, 17 martie 1861, ed. I, Charpentier et Fasquelle, 1887, p. 367.
[262] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Alcan, 1927, p. 198.
[263] H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, Paris, Alcan, 1924, p. 105.

exteriorizeze sub forma ei primordială; el o reține și o modelează, cu toată neliniștea de care îl umple și suferința pe care i-o dă. Această luptă interioară dă sensul care va fi simbolizat de imaginile care își fac drum la suprafața conștiinței. Imaginile acestea simbolizează sensul cel mai profund ce se poate concepe — sensul care se degajă din lupta pentru „a fi" sau „a nu fi". Prin faptul că artistul a reușit să cristalizeze această luptă surdă într-o imagine, și să găsească simbolul cu ajutorul căruia să proiecteze în exterior lumea eului său profund, el și-a afirmat, cel puțin pentru moment, rațiunea sa de „a fi". Dar în acest moment artistul este încă departe de izbînda sa. Pentru ca aceasta să fie deplină și consolidată va trebui să treacă prin fazele de elaborare și realizare a operei sale. În vederea acestei izbînzi, el vizează, încă din primul moment al inspirației, *încorporarea* imaginii într-o materie oarecare. Caracterul esențial al acestei imagini este că pretinde să fie obiectivată. Pentru moment, ceea ce trebuie să subliniem este că datorită vastului proces al imaginației ajunge artistul să ia cunoștință și să simbolizeze lumea sa interioară, încărcată de sens, coaptă în neliniștea sa, dar și fasonată prin efortul luptei sale, pentru a-și restabili și menține echilibrul sufletesc.

J. Meyerson remarcă acest caracter al imaginii în cîteva pasaje interesante: „Unele imagini de țări, de obiecte sau de situații ne dau un fel de șoc, o impresie caldă, profundă, care face să răsară în noi o gamă complexă de sentimente, pe care n-am putea să le exprimăm și pe care nu le-am putea cunoaște sau recunoaște decît sub forma aceasta indirectă și neadecvată. Imaginea aici nu este o revenire la sensibil pentru el însuși; ea este într-un fel o revenire la sine *prin* sensibil. Ceea ce simbolizează ea sîntem noi înșine, lumea noastră interioară și nu cea exterioară. Aceste peisaje sînt „peisaje ale sufletului", aceste situații ne dau sentimentul direct al duratei noastre profunde, a ritmului existenței noastre intime. O întreagă lume de stări metafizice se ascunde în dosul acestor aparențe... Limbajul imaginilor este limbajul pe care omul și-l vorbește sieși atunci cînd, detașat puțin de comuniunea socială, el părăsește semnul social, comun, impersonal, abstract. Imaginile sînt limbajul experienței proprii, personale, simbolurile propriilor operații simbolice, abstracțiile propriilor abstracțiuni. Oricare ar fi originea, semnificația și finalitatea lor; că ne traduc pe noi înșine sau lumea exterioară, sînt tot fragmente ale viziunii noastre asupra lumii, sînt tot un concret care poartă amprenta

noastră... Sînt noi înșine, sînt într-un fel eul nostru întreg pe care-l regăsim în fiecare din aceste semne subiective. Sînt partea de adevăr pe care-l conține paradosul lui Roye-Callard: „Nu ne aducem aminte de lucruri, ne amintim de noi înșine“.[264]

Imaginația creatoare este un proces liberator, atît în sensul că transformă haosul interior în cosmos, cît și în sensul că prin ea se consolidează lumea proprie a artistului spre a o opune mai net determinismului lumii exterioare. Constrîngerilor lumii exterioare imaginația le opune puterea de expansiune a lumii interioare. Ea afirmă o voință spre conștiință, în sensul că tinde să cristalizeze sub forma imaginii clare conținutul haotic al lumii lăuntrice; prin ea se afirmă și o voință spre libertate, în sensul că ea desăvîrșește consolidarea lumii interioare pînă la afirmarea autonomiei eului. În cursul procesului imaginației, care descompune datele experienței și le recompune în forme noi dîndu-le un nou sens, eul artistului își exprimă inițiativa creatoare față de lumea exterioară și voința de a o reconstrui după propriile lui legi. El nu se împacă nici cu lumea exterioară nici cu lumea interioară, așa cum este dată, ceea ce vrea este o creație nouă.

Este adevărat că se întîmplă ca artiștii să păstreze în memorie, cu relativă fidelitate, experiența cîștigată, fără să o descompună prea mult. Balzac, de exemplu, avea o memorie curioasă: uita complet anumite fragmente din experiența sa, în schimb pe altele le reținea cu fidelitate. (Această fidelitate este bineînțeles relativă.) În operele sale se folosea mult de aceste imagini exacte, ele nu reprezentau totuși copii după natură, ci erau creațiile sale în sensul cel mai strict al cuvîntului. Și aceasta datorită *sensului pe care îl comunica fiecăreia din imaginile sale.* Dacă o imagine, reproducînd cît mai fidel posibil realitatea, este transpusă datorită unui sens profund, emanat din cele mai intime cute ale sufletului, ea devine o creație proprie. Această imagine nu mai este o reproducere, ci un produs. Sensul elaborat cu efort din străfundurile eului, dă viață imaginii și valoare operei de artă. Ibsen spune undeva: „Să scrii înseamnă să liberezi demonii din celulele secrete ale spiritului“. De fapt, fără demonul propriilor adîncimi procesul imaginației rămîne un joc steril. În schimb sensul revelat prin liberarea acestui

[264] J. Meyerson, *Les images*, în *Nouveau traité de psychologie* de Georges Dumas, vol. II, Alcan, 1932, p. 585–586.

demon dă creațiilor spirituale caracterul de *autenticitate.* Autentic este numai ceea ce vine din izvoarele proprii, ceea ce a crescut prin neliniște și efort din materia propriului suflet: opera lipsită de autenticitate este o operă de împrumut. Autenticitate înseamnă afirmarea lumii proprii, lipsa de autenticitate — abandonarea eului la orice sugestie venită din afară. Autenticitatea e spiritualitatea vieții interioare, lipsa de autenticitate — dominarea materiei exterioare. Autenticitatea dă valoare operei de artă și ea nu există decît acolo unde se manifestă un sens propriu, care transformă și spiritualizează tot ce poate să impresioneze sufletul. Un artist este cu atît mai autentic cu cît reușește să se replieze asupra propriului eu și să dea un sens propriu impresiilor ce vin din afară.

Semnificația inspirației rezidă deci în sensul încărcat de spiritualitate întruchipat într-un simbol conștient sub formă de imagine, imagine născută din procesul dinamic al descompunerii experienței dobîndite și a reconstruirii ei într-o formă nouă. O succesiune de astfel de imagini nu are o valoare reală pentru crearea operei de artă decît în măsura în care aceste imagini sînt autentice, adică în măsura în care ele proiectează fondul spiritual al artistului. Ele nu sînt deci impuse din afara conștiinței artistului ci dintr-o necesitate interioară, necesitatea de a elucida și a echilibra conflictul său sufletesc. Realitatea suferinței spirituale dă autenticitate imaginației și valoare artistică operei. François Mauriac, acest subtil interpret al marilor conflicte sufletești, spune cu drept cuvînt: „Lipsește multor cărți cărora le tai paginile, chiar în aceste zile, ceea ce în ochii mei este esențialul: *necesitatea.* Ar fi putut să nu fie scrise. Autorii lor nu le purtau ca pe o povară de care trebuie să te liberezi cu orice preț. Să facă o carte este meseria lor. Cît despre mine, mărturisesc că, din ce în ce mai mult, o operă mă prinde în măsura în care oglindește un destin“.[265] Un destin — iată cuvîntul potrivit. Dinamismul inspirației reveleazăn conștiința artistului destinul său spiritual.

5. Tipurile inspirației

Tot ce am spus pînă acum despre inspirație privește caracteristicile generale ale acestui proces. La orice artist

[265] François Mauriac, *Lectures d'été* (Le Temps, 31 juillet, 1934).

găsim punerea în conştiinţă a unei imagini care simbolizează o realitate spirituală. Însă din numeroasele exemple citate se poate constata că această „mise en conscience" nu se întîmplă în toate cazurile individuale în acelaşi fel. Dacă procesul, în linii generale, este acelaşi, există totuşi aspecte particulare care determină anumite note distinctive. Există astfel diferite *tipuri de inspiraţie*.

Deja Ribot, în lucrarea sa magistrală asupra imaginaţiei creatoare, deosebeşte două feluri de imaginaţie: *intuitivă* şi *reflexivă*. Imaginaţia intuitivă merge de la unitate la amănunte, imaginaţia reflexivă — de la amănunte la unitate. Aceasta nu înseamnă, bineînţeles, că la a doua categorie unitatea lipseşte de la început, ea există, însă este vagă şi trebuie completată treptat, în timp ce imaginaţia intuitivă este clară şi precisă de la început.[266]

Această distincţie pe care o face Ribot este întemeiată şi corespunde unor cauze profunde. Conform mărturisirilor artiştilor creatori, mulţi dintre ei au în conştiinţă, în momentul inspiraţiei imagini complet elaborate, pe care nu rămîne decît să le transcrie sau să le transpună în formă obiectivă. Alţii, în schimb, au abia scheme incomplete, ce necesită o elaborare conştientă şi prelungită. Evident, operele din prima categorie comportă o muncă incomparabil mai uşoară. Deosebirea dintre cele două feluri de inspiraţie este în privinţa *elaborării imaginilor*. La prima categorie elaborarea se face în inconştient şi imaginea apare în conştiinţă sub o formă aproape definitivă. La a doua categorie ea apare incompletă, deci va trebui elaborată în mod conştient, cu efort. Pe cea dintîi o numim *inspiraţie-joc*, pe a doua *inspiraţie-efort*.[267] Trebuie să subliniem însă că numind a doua categorie inspiraţie-efort, nu înţelegem că efortul lipseşte la inspiraţia-joc, fiindcă nu există „mise en conscience" care să fie scutită de efort. Atît doar că în cazul inspiraţiei-joc efortul se exercită în domeniul inconştientului, din care pricină necesită mai puţină muncă. În cazul inspiraţiei-efort, efortul este conştient şi depăşeşte limitele inspiraţiei propriu-zise. Îl vom vedea mai de aproape cînd vom trata problema elaborării în ansamblu.

Celor două tipuri de inspiraţie le corespund două caracteristici adesea observate în procesul creaţiei artistice: *depersonalizarea* şi *personalizarea*. Depersonalizarea se referă la inspiraţia-joc, personalizarea la inspiraţia-efort. În primul caz artistul încearcă sentimentul că inspiraţia e în afara voinţei lui, că nu-i aparţine, că îi vine dintr-o sursă străină. În cazul personalizării artistul se simte autorul actului său, se simte cauza apariţiei imaginii în conştiinţă.

[266] Th. Ribot, *L'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, p. 1.

[267] Termenul de joc, pentru a desemna un anumit tip, îl împrumut de la Ch. Lalo, din lucrarea sa *„L'expresion de la vie dans l'art"*, Alcan, 1933.

Cum se explică această diversitate de aspecte ale inspiraţiei? Ea se explică prin dublul plan, inconştient şi conştient, pe care se desfăşoară imaginea inspiratoare. O imagine datorată unei elaborări conştiente ne dă sentimentul neîndoielnic al apartenenţei. Dacă impulsurile inconştiente n-ar ajunge în conştiinţa noastră, noi am ignora existenţa lor, nu le-am simţi ca aparţinîndu-ne. Altfel se întîmplă în cazul inspiraţiei-joc în care imaginea este în întregime pregătită în inconştient. Ea apare în conştiinţă aproape pe neaşteptate, de aici sentimentul că a fost „primită" de undeva, de la o fiinţă superioară. De aici credinţa celor vechi în intervenţia muzelor, de la care inspiraţia ar primi ideea generatoare. „Muza", care animă inspiraţia, este în realitate bogăţia experienţei interioare a artistului însuşi, care elaborîndu-se fără concursul conştiinţei şi voinţei lui, îi creează senzaţia intervenţiei unor puteri necunoscute, care ar lucra pentru dînsul.

În afară de elaborarea inconştientă, o altă cauză a sentimentului de depersonalizare este intensitatea viziunii apărute în conştiinţă, intensitate datorată unei puternice inspiraţii, uneori asemănătoare halucinaţiei. Unii artişti, într-adevăr, au impresia că văd sau aud ceea ce nu e decît produsul imaginaţiei lor. Ei încearcă sentimentul că acestea se petrec independent de voinţa lor şi de persoana lor. Este mai adesea cazul inspiraţiei-joc, deoarece pentru a lua drept reale faptele imaginaţiei, trebuie ca acestea să fie elaborate mai mult sau mai puţin complet în inconştient şi să surprindă conştiinţa. Cauza acestor imagini vii este forţa efervescenţei interioare.

Iată cîteva exemple de inspiraţie-joc, caracteristice pentru sentimentul de depersonalizare. Legouvé scrie despre Lamartine: „N-a spus el însuşi unui prieten, cu totul absorbit de lucru: «Ce faci acolo, dragul meu, cu fruntea prinsă în mîini?» — Mă gîndesc". — „Curios, eu nu mă gîndesc niciodată, ideile mele gîndesc pentru mine".[268] Sau: Sora sa îi prezintă într-o zi o tînără fată care dorea cîteva rînduri

[268] Ernest Legouvé, *Soixantes ans de souvenirs*, Paris, Hetzel & Co., 1887, vol. II, p. 379.

de la el în albumul ei. Lamartine luă un toc și fără a reflecta o clipă, fără a se opri o clipă, scrise... Apoi întinse versurile scrise cu o mînă nepăsătoare surorii sale, care le citi și înmărmurită de frumusețea lor și de aerul său nepăsător, nu se putu reține să nu strige: „Doamne, iartă-l, că nu știe ce face!" Atît de mare era facilitatea lui Lamartine, încît dădea impresia de inconștiență.[269] Musset, pe de altă parte: „Nu lucrezi, asculți, ca și cum un necunoscut ți-ar șopti la ureche".[270] Iar Alfred de Vigny: „Nu eu fac o carte, ea se face. Ea se coace și crește în capul meu ca un fruct".[271] Sau frații Goncourt: „Nu poți scrie ce cărți vrei. Prima întîmplare care-ți dictează ideea unei cărți este totdeauna o fatalitate! Apoi o forță necunoscută, o voință superioară, un fel de necesitate de a scrie îți comandă opera și îți conduce pana, în așa fel încît uneori cartea care iese din mîinile tale ți se pare că n-a fost făcută de tine; ea te uimește precum ceva care era în tine dar de care nu erai conștient".[272] Alphonse de Chateaubriant: „Într-o bună zi mă întind, închid bine ochii. Nu fac nici un efort. Las acțiunea să se deruleze pe ecranul închipuirii mele. Mai ales mă feresc să intervin. Privesc cum lucrurile se întîmplă în mine. E un vis, E inconștientul".[273] Scriitorul rus Goncearov povestește că pe cînd lucra la romanele sale, era obsedat de prezența aproape fizică a eroilor săi, în așa măsură, încît, uneori, i se părea că ar putea să-i atingă dacă ar întinde mîna.[274] Iar L. Pietzsch povestește despre Turgheniev că i se întîmpla să vadă apărîndu-i în imaginație anumite persoane atît de real încît le vedea fețele, gesturile și chiar le auzea distinct vocile. Aceste persoane îi povesteau lucruri despre care nu auzise niciodată.[275] Pictorul Feuerbach mărturisește: „Două grupe de copii se joacă și cîntă în capul meu".[276] Mozart răspunse la o întrebare care i-a fost pusă, că, în general, ideile îi vin în

[269] Ernest Legouvé *ibid.*, p. 378—379.
[270] Citat după Dwelschauvers, *L'inconscient*, Flammarion, Paris, 1928, p. 157.
[271] Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, Paris, Larousse (s.d.), p. 71.
[272] *Journal des Goncourt*, févr. 1861, vol. I, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1887, p. 364.
[273] F. Lefèvre, *Une heure avec Alphonse de Chateaubriant*, citat după H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 187.
[274] Konstantin Oesterreich, *Die Phänomenologie des Ich*, Leipzig, 1910, p. 117.
[275] Müller-Freienfelds, *Psychologie der Kunst*, vol. II, ed. 2, p. 143.
[276] K. Ossterreich, *Die Phänomenologie des Ich*, p. 391.

cantitate mare, brusc, neașteptat ca și cascadele unui torent: „de unde și cum, spune el, nu știu și n-am ce face".[277] Brahms: „Ceea ce se numește în general invenție, adică gîndire, idee, este pur și simplu o viziune superioară, de care artistul este iresponsabil și care nu-i un merit pentru el".[278]

Cît despre artiștii care pot fi considerați ca aparținînd tipului de inspirație-efort, aceștia sînt siliți să-și completeze ideea inspiratoare, *imprecisă* în momentul apariției în conștiință, printr-o elaborare ulterioară. Acestei categorii îi aparțin, spre exemplu, Goethe, Flaubert, Dostoievski, Valéry, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Cézanne, Beethoven, Richard Strauss etc... Procedeul lor este elaborarea susținută de care ne vom ocupa într-un capitol special.

Dar nu putem omite să remarcăm că apartenența unui artist la un anumit tip este destul de relativă. Se întîmplă ca același artist să fie inspirat cînd conform unui tip, cînd conform celuilalt. Depinde, atît de dispoziția lui momentană, cît și de natura inspirației. Goethe, de exemplu, a elaborat pe *Faust* o viață întreagă, în schimb o seamă de poezii i-au venit aproape în întregime în maniera unui joc, fără a-i fi pretins nici un efort. Vom examina această problemă mai de aproape în capitolul următor.

Problema tipului are baze profunde, de o importanță primordială pentru creația artistică. Ea privește întreaga evoluție a operei de artă și ca atare ne va mai reține atenția în cursul acestei lucrări. Pentru moment, în ceea ce privește inspirația, am putut stabili cele două linii generale pe care le poate urma.

Inspirația în diferitele genuri de artă

În decursul expunerii noastre asupra inspirației am citat exemple din domenii diferite ale artei. Acum ni se pune problema: Oare nu există o deosebire fundamentală în privința inspirației după diferitele genuri de artă?

Înainte de toate trebuie să revenim la sursa inspirației. Aceasta, cum am văzut, se află în conflictele inconștientului. Imaginea, ideea generatoare, se ivește în conștiință în urma efortului care tinde să ordoneze, să echilibreze agi-

[277] O. John, *W. A. Mozart*, vol. III, Leipzig, 1858, p. 421.
[278] Müller-Freienfels, *ibid.*, p. 184.

tația interioară. Ordinea căutată constă *într-un sistem de raporturi*, care pot să fie de două feluri: raporturi în timp și raporturi în spațiu. În primul caz, este vorba de periodicitatea ritmului, în al doilea, de proporțiile simetriei. Am avut prilejul să vedem, în ceea ce privește dispoziția creatoare, că agitația interioară se traduce în spiritul artistului prin ritmuri diferite, însoțite sau nu de o melodie sau prin culori, care în raport cu ordinea în timp a ritmului, se pot interpreta ca ordine în spațiu. Aceste sisteme de ordine în tensiune sînt purtătoare de simboluri de interpretare de care se va servi artistul: ritmul determină anumite melodii sau cuvinte, simetria anumite figuri. În consecință, din punct de vedere teoretic, s-ar părea că pentru muzician inspirația ar consta din apariția în conștiință a unor melodii, pentru un scriitor-poet a unor cuvinte, pentru artiștii plastici, a unor figuri schematice.

În realitate, problema se prezintă cu totul altfel: am citat exemple de scriitori-poeți obsedați în momentul inspirației de o melodie, de o culoare, muzicieni sub obsesia unei culori, artiști plastici, agitați de succesiunea unor ritmuri în timp, din care se va desprinde viziunea ce se va întrupa în formă obiectivă. Pictorul Feuerbach spunea (exemplu deja citat), că două grupuri de copii *se jucau* în capul lui. Am citat de asemenea exemple de scriitori care vedeau cu precizie personajele pe care le descriau. Deci găsim la artiștii aparținînd unui anumit gen de artă, modalități de inspirație care par specifice altor genuri de artă. Pe de altă parte se cunosc muzicieni și pictori care erau în același timp scriitori, și poeți care practicau desenul. Berlioz și Wagner, Delacroix și Fromentin scriau, Dante, Goethe, Hugo, Dostoievski desenau. Cazurile lui Goethe și Hugo erau cunoscute, cel al lui Dostoievski a fost recent descoperit; manuscrisele lui sînt pline de schițele personajelor sale. Aceste schițe caută să exprime, mai ales, calitățile psihice ale personajelor și trădează mai din plin caracterul descris de scriitor.[279] Între poeții desenatori trebuie să cităm de asemenea pe *Paul Valéry*.

Rezultă că specificul inspirației nu diferă după diferitele genuri de artă. Dacă am voi să descoperim mobilurile fiecărei arte în parte, ne-am vedea obligați să repetăm pentru

[279] Vezi notița *Les dessines de Dostoievski*, apărută în „*Les Nouvelles Littéraires*" din 11 aug. 1934, care redă conținutul unui articol al lui Beltschikoff în *Journal de Moscou* din 27 iunie 1939.

fiecare gen de artă aceleași considerații. Ceea ce le caracterizează pe toate este un conflict interior, care printr-un dureros efort, tinde să se transforme într-un act conștient. Această tensiune a conflictului se manifestă în cele mai diferite moduri, deoarece viața interioară a omului nu e constituită din facultăți riguros separate unele de altele. Efervescența interioară poate determina, în același timp, reacțiunile cele mai variate ale întregului corp. În privința acestei idei, astăzi curentă, Pierre Janet, care a contribuit poate cel mai mult la demonstrarea ei, se exprimă astfel: „Nu e just să se spună că omul gîndește cu creierul său; nu cu creierul gîndește el, ci cu întregul corp. El gîndește cu degetele sale, gîndește cu picioarele sale, cu abdomenul său la fel ca și cu creierul, el gîndește cu ansamblul. Și dacă se pune problema unei forțe nervoase, aceasta nu se referă numai la sistemul nervos, ci la întregul corp".[280] Aceeași idee, într-o admirabilă formă poetică, o exprimă Paul Valéry, în „L'âme et le danse": „Pe toți zeii, luminoase dansatoare! Ce vie și grațioasă introducere la cele mai desăvîrșite gînduri!... Mîinile lor vorbesc și picioarele parcă scriu... Aici certitudinea e un joc; s-ar spune că cunoașterea și-a găsit actul și că inteligența cedează deodată grațiilor spontane[281]... Ce atenție este în acel deget; ce voință o ridică și o susține pe acel vîrf".[282]

Conflictul interior care determină inspirația se repercutează asupra întregei ființe a artistului. Astfel se explică faptul că, în dispoziția creatoare, imaginea este precedată de semne atît de variate și tot așa se explică posibilitatea manifestărilor artistice prin mijloace variate. Fără îndoială, în general la un artist domină perfecțiunea unor anumite mijloace — la pictor execuția cu ajutorul penelului, la sculptor cu dalta, la poet cu verbul, la muzician cu sunetele —, însă aceste mijloace diverse traduc același nucleu interior. *Ele reprezintă unele atitudini mentale, o idee, un gînd.* Pictorul și sculptorul gîndesc cu mișcările mîinii, muzicianul cu armonia sunetelor, poetul cu rezonanța cuvintelor. După cum

[280] Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologique*, Paris, 1932, p. 322.

[281] Paul Valéry, *Eupalinos*, précédé par *L'âme et la danse*, Paris, Gallimard, p. 19.

[282] *Ibidem*, p. 66. A. Schmarsow a subliniat de asemenea comunitatea artelor în esența lor, mai ales din punct de vedere istoric. Vezi: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig—Berlin, Teubner, 1905. (La capitolul concluziilor: *Wesensbestimmung der Einzelkünste; Innere Organisation der Kunstwelt*).

agitația interioară îi evocă poetului anumite împerecheri de cuvinte, tot așa sculptorului îi determină trăsăriri ale mîinii care comunică pietrei vibrațiile sale. Dar oricare ar fi mijlocul expresiv, factorul esențial al oricărei inspirații este totdeauna același: o ordine obținută cu efort, în plină tensiune în urma unei neliniști interioare. Realizarea acestei ordini dinamice încărcată de sens, caracterizează oricare inspirație. Tocmai prin această ordine dinamică sînt profund înrudite diferitele arte. Dacă se deosebesc prin aspectul lor exterior, ele sînt foarte apropiate prin sursa lor comună. Le unește același destin interior. Aceeași emotivitate interioară se manifestă în toate genurile de artă, motiv pentru care apar adesea atît de apropiate o operă muzicală sau literară de pictură sau de sculptură.

Această înrudire între diferitele arte în privința conținutului emotiv, era cunoscută deja din antichitate. Grecii considerau muzica și arhitectura ca foarte apropiate. Proporțiile numerice de la baza arhitecturii erau considerate ca esențiale și pentru muzică. Prin simfonie ei nu înțelegeau numai armonia sunetelor, ci și cea a liniilor. Ceea ce înseamnă că proporțiile interne rămînînd aceleași și variind numai reprezentarea lor exterioară, aceeași emotivitate se poate realiza într-un mod sau în altul.[283] Această idee este exprimată, în timpurile noastre, într-o frumoasă formă poetică de către Paul Valery. Eupalinos al său spune: „Acolo unde trecătorul nu vede decît o capelă elegantă — doar patru coloane, un stil foarte simplu — eu găsesc amintirea unei zile luminoase din viața mea. O! dulce metamorfoză! Acest templu delicat, nimeni n-o știe, este imaginea matematică a unei fiice a Corinthului pe care am iubit-o fericit. Ea îi reproduce fidel proporțiile caracteristice".[284] Iar mai departe: „N-ai observat plimbîndu-te prin acest oraș, că printre edificiile sale unele sînt *mute*, altele vorbesc și în sfîrșit altele, care sînt mai rare, cîntă?" [285]. Goethe exprimase, de altfel, aceeași idee în Faust II:

„*Der Säulenschaft, auch die Trygliphe klingt*
Il glaube gar, der ganze Tempel singt!"
(„Columnele și chiar triglifa sună
S-ar crede că întregul templu cîntă!")

Faust II, Actul I, p. 95 (trad. Lucian Blaga)

[283] Vezi în privința acestor probleme Matyla Ghika, *Le nombre d'or*, vol. I, Gallimard, Paris, 1931, p. 99 și urm.
[284] Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 104.
[285] *Ibid.*, p. 105—106.

Și tot Goethe spusese că arhitectura este muzică înghețată (gefrorene Musik").[286]

Deosebirea între arte nu are sens decît în privința mijloacelor exterioare. Factorul esențial, *atitudinea mentală*, *ordinea* ce tinde să se stabilească în sînul conflictului dezlănțuit, este același. Iată de ce nu se poate stabili o deosebire esențială, în ce privește inspirația, între diferitele arte. În interior, aceeași emoție poate da naștere unei simfonii, unui poem sau unei compoziții picturale. Cu drept cuvînt scrie H. Delacroix: „Orice pictură este un obiect mental, spunea Leonardo da Vinci, și se poate spune același lucru despre toate artele".[287] Această atitudine mentală, numită inspirație, prin care se stabilește un echilibru în haosul lăuntric, își caută expresia sensibilă. Unii artiști găsesc mai multe mijloace de exprimare, cum ne-au dovedit-o cîteva din cazurile citate, dar cei mai mulți, găsesc un singur limbaj. Pictorul german Philipp Otto Runge, întrebat în diferite rînduri ce reprezintă ciclul său *Tageszeiten*, răspunde: „Dacă aș fi putut-o spune, n-aș fi fost nevoit s-o pictez".[288] Sigur este că în imposibilitatea de a se exprima cu ajutorul unui anumit limbaj expresiv, artistul își poate căuta un altul. Marceline Desbordes-Valmore este un exemplu: „La douăzeci de ani, suferințe profunde m-au obligat să renunț la cîntat fiindcă vocea mea mă făcea să plîng, muzica însă se rotea în capul meu bolnav și mereu aceeași măsură îmi aranja ideile independent de judecata mea. Am fost forțată să le scriu pentru a mă elibera de zbaterea aceasta înfrigurată și mi s-a spus că era o elegie".[289]

Așa se explică pentru ce, cînd a fost vorba de varietatea momentelor inspirației (spontaneitatea, depersonalizarea), am putut cita exemple din toate artele. Esențial în problema inspirației, oricît s-ar părea de paradoxal, nu este mijlocul prin care va fi exprimat conținutul sufletesc, ci faptul că neliniștea profundă a artistului își găsește prin aceasta un echilibru superior.

[286] J. P. Eckermann, *Conversation avec Goethe*, trad. J. Chuzevile, Paris, Jonquières, 1930, p. 370.
[287] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 89.
[288] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. 2, p. 27.
[289] H. Delacroix, *ibid.*, p. 177.

Capitolul II

FAZA ELABORĂRII

1. Problema muncii conștiente în creația artistică

Neliniștea profundă care agită inconștientul artistului, ajunge, în faza inspirației, la conștientizare și determină o imagine: este ideea-mamă a operei de artă. Dar artistul rar se mulțumește cu o primă formă a inspirației. El revine necontenit asupra ei, fie ca s-o întregească în cazul că este prea vagă, fie că să elimine părțile care tulbură structura totală a operei; cu un cuvînt, caută să transforme forma rudimentară a inspirației într-un tot armonic. Definim această fază a creației artistice ca *fază a elaborării*.

Caracteristica esențială a fazei elaborării este munca conștientă. De unde în faza inspirației imaginea se ivise fără contribuția propriu-zisă a conștiinței, forma ei nefiind fixată dinainte, în faza elaborării intră în joc rațiunea și efortul conștient. În această fază artistul ia o *atitudine critică* și trece în mod conștient la transformarea imaginei vagi, într-un tot clar și unitar. Imaginea se ivise direct și spontan din neliniștea pregătitoare a inconștientului. Acest proces pregătitor, fiind adesea foarte agitat, imaginea care se degajează din sînul ei este și ea supusă unei instabilități continui, care îi răpește orice consistență. Voința artistului este aceea care intervine acum ca să țină în frîu agitația, convertind-o într-o sinteză sub forma unei imagini precise.

În ce privește rolul muncii conștiente în creația artistică, părerile artiștilor sînt divergente. Unii îi neagă complet valoarea, alții consideră doar efortul conștient cu adevărat creator. În decursul capitolului despre inspirație, mai ales cînd era vorba de tipurile inspirației, am avut prilejul să cităm numeroase exemple în favoarea stării de *aparentă* pasivitate care domină în creația artistică, atunci cînd artistul se simte, independent de voința lui, „hrănit de către muze“ cu idei creatoare. Chiar și în transcrierea acestor idei el s-ar simți ghidat de forțe independente de voința lui. Cu un cuvînt, artistul, în ce privește procesul său creator, nu ar avea, după cum se exprimă Brahms, nici un merit. Față de acestea, există mărturii și mai categorice, conform cărora opera de artă este în întregime produsul muncii conștiente. Flaubert, de exemplu, spune: „Cărțile nu se fac cum se fac copiii, ci cum se fac piramidele, cu un plan premeditat și aducînd blocuri mari unul peste altul, cu prețul grijilor, a timpului și a sudorii“.[290] Iar Bach: „A trebuit să fiu foarte sîrguincios; acela care va fi la fel de muncitor, va ajunge tot așa de departe ca mine“.[291] Sau Lessing: „Tot ce are vre-un merit în operele mele recente, o datorez,— sînt cu totul conștient de aceasta — numai spiritului meu critic. Nu simțeam în mine nici o sursă spontană, care ar răzbate prin propria ei putere...“ [292] Foarte sugestivă este mărturia lui Rousseau: Am făcut minunate improvizații în timpul liber, dară fără timp n-am făcut niciodată ceva, nici n-am spus ceva care să conteze. Această încetineală de a gîndi, împreunată cu vivacitatea simțirii, nu o am numai în conversație, o am și singur cînd lucrez. Ideile mi se rînduiesc în cap cu cea mai de necrezut greutate: circulă surd, fermentează, pînă mă tulbură, mă încălzesc, îmi dau palpitații, și în mijlocul acestei emoții, nu văd nimic net, nu aș ști să scriu un singur cuvînt, trebuie să aștept. Pe nesimțite, această agitație intensă slăbește, acest haos se limpezește, fiecare lucru se așază la locul lui, dar încet și după o agitație lungă și confuză, De aici îmi vine marea dificultate de a scrie. Manuscrisele mele, șterse, mîzgălite, amestecate, indescifrabile, atestă cît efort m-au costat. De aici mi se trage și faptul că-mi reușesc mai bine lucrările care cer muncă decît cele care ar trebui făcute cu o anumită lejeritate“.[293] Poetul american Edgar A. Poe a consacrat celebrul său eseu *Philosophy of Composition* în întregime acestei idei. Între altele el spune: „Celor mai mulți autori, dar mai ales

[290] G. Flaubert, *Correspondance*, ed. Charpentier, t. III, p. 139—140 (Lettre à Feydau, 27 nov. 1857). Citat după Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, p. 57.

[291] Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, ed. 2, p. 216.

[292] G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, vol. III, Göschen, Stuttgart, 1894, p. 342.

[293] J. J. Rousseau, *Confessions*, partea I-a, cartea III, Paris, La Renaissance du Livre, (s.d.), p. 122.

poeţilor, le este mai plăcut dacă se crede despre ei că lucrează într-o frumoasă stare de exaltare şi intuiţie extatică — şi se cutremură la gîndul că publicul ar putea să arunce o privire pe scena procesului lor de creaţie... pe scurt, pe roţile şi curelele, scările şi treptele, aparatele de culise şi toate cele o mie de lucruri de care are nevoie un autor la lucru". În legătură cu poezia sa *Corbul*, el face celebra mărturisire: „nimic din această poezie nu se datoreşte întîmplării sau intuiţiei, şi poezia s-a conturat pas cu pas, cu preciziunea unei probleme matematice".[294] Pictorul Hans von Marées spune: „Ochiul artistului priveşte cu pasiune, dar orice pasiune aduce numai necaz dacă nu se supune raţiunii".[295] Thomas Mann: „Genie ist Ausgeschlafenheit" — geniu înseamnă minte trează.[296]

Rodin spune, la rîndul său: „Nu trebuie să neglijezi nimic, conştiinţa e firul cu plumb al artistului".[297] În altă parte el spune: „...aveam din tinereţe o mînă de o viteză prodigioasă, ca şi Carrier — Belleuse şi Dalon. Puteam să fac repede dacă voiam, dar acţionam lent pentru a face bine. De altfel, nu-mi stătea în fire să mă grăbesc. Reflectez mai mult, vreau mai mult. Artistul trebuie să fie un om de ştiinţă, şi de răbdare. Nu trebuie să lase nimic hazardului. Tot ce face trebuie să fie voit" [298]. Şi Floerke, vorbind despre Böcklin, spune că: „îl caracteriza un spirit foarte critic, ascuţit şi muşcător".[299]

Astăzi, reprezentantul cel mai hotărît al ideii că opera de artă e o creaţie conştientă şi voluntară este Paul Valéry. Între altele el spune: „Condiţia veritabilă a unui poet *adevărat* este ceea ce se deosebeşte în cel mai înalt grad de starea de vis. Eu văd aici doar căutări voluntare, adaptabilitatea gîndului, consimţămîntului sufletului la o subtilă suferinţă şi triumful perpetuu al sacrificiului... Chiar acela care vrea să-şi scrie visul, trebuie să se păstreze în permanenţă treaz. Dacă vrei să redai suficient de exact bizareriile, infidelităţile

[294] E. A. Poe, *La philosophie de la composition*, (Poèsies complètes, trad. Gabriel Mourey, Mercure de France, 1910, p. 233—235).
[295] Karl Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers, Luxembourg, 1908, p. 80.
[296] Ilse Reicke, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*, Zeitschrift für Ästhetik, vol. X, p. 318.
[297] Judith Cladel, *Auguste Rodin*, Bruxelles, G. van Oest, 1908, p. 105.
[298] Dujardin- Baumetz, *Entretiens avec Rodin*, fără indicaţia editorului şi fără dată, p. 33.
[299] G. Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*, ed. 2-a, p. 40.

faţă de sine ale semiadormitului ce erai, să urmăreşti în profunzimea ta această cădere pasivă a sufletului ca o frunză moartă prin imensitatea vagă a memoriei, nu spera să reuşeşti fără o atenţie încordată pînă la extrem a cărei operă de artă va fi de a surprinde ceea ce există numai în afara ei... Cine spune exactitate şi stil, invocă contrariul visării şi cine le întîlneşte într-o lucrare trebuie să presupună în autorul ei toată truda şi tot timpul cheltuit pentru a se opune dispersării permanente a gîndurilor... Şi cu cît prada urmărită e mai nesigură şi mai instabilă, cu atît e nevoie de prezenţă şi voinţă pentru a o face etern prezentă în atitudinea ei etern instabilă" [300]. Iar în altă parte: „Elementele intuitive sînt departe de a fi acelea care dau valoare operelor de artă; detaşaţi-vă de ele şi ceea ce vă transmit nu vor mai fi decît accidente spirituale, pierdute în statisticile vieţii locale a creierului. Adevăratul lor preţ nu se datorează obscurităţii originii lor, nici profunzimii presupuse de unde ne-ar plăcea, în mod naiv, să purceadă şi nici surprizei preţioase pe care ne-o cauzează, ci dintr-o întîlnire cu necesităţile noastre, şi în sfîrşit din finalitatea premeditată pe care sîntem în stare să le-o dăm, adică din colaborarea întregului om".[301]

Din cele expuse aici şi în capitolul asupra inspiraţiei se conturează două atitudini opuse ale artiştilor: unii pretind că opera de artă este un „aparat de înregistrat entuziasme sau extaz" [302] după caracterizarea lui Paul Valéry, alţii, în schimb, scot în evidenţă importanţa muncii conştiente, singura hotărîtoare în procesul creaţiei.

Cele două atitudini nu sînt tocmai inconciliabile. În orice caz mărturisirile artiştilor nu trebuiesc interpretate în mod rigid. Dacă ele sînt foarte preţioase pentru clarificarea problemei care ne preocupă, nu e mai puţin adevărat că aceste mărturisiri adeseori se referă la un singur aspect al realităţii. Dar bineînţeles, nici pe departe din motivul că artistul ar vrea să inducă în eroare publicul profan (cum pretinde de ex. Poe); vrem doar să se remarce că unii artişti sînt dominaţi de anumite aspecte ale creaţiei, care le absorb atenţia şi îi fac să neglijeze celelalte aspecte care desigur

[300] Paul Valéry, *Au sujet d'Adonis* ,(Variété, I, Claude Aveline, Paris, 1926, p. 64—65).
[301] Paul Valéry *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, (Variété, I, p. 211).
[302] Paul Valéry, *Propos sur la poèsie*, Paris, Au Pigeannier, 1930, p. 57.

conlucrează și ele. În mărturisirile sale artistiul este condus adesea de un anumit punct de vedere și faptele despre care vorbește sînt astfel reduse sau alterate, completate de autorul însuși. Ei redau astfel în mod unilateral starea de fapt. Flaubert și Valéry, de exemplu, pun accentul pe munca voită, dar tot la ei găsim mărturisiri (mai ales cînd nu este vorba să se pronunțe direct asupra inspirației sau deliberării conștiente), din care reiese că și pentru ei creația artistică are un teren mai întins decît elaborarea conștientă. Flaubert, în aceeași scrisoare către Feydau din care am mai citat, scrie: „Un bun subiect de roman este acela care vine dintr-odată, dintr-un singur jet. Este o idee-mamă din care decurg toate celelalte. Nu ești deloc liber să scrii cutare sau cutare lucru. Nu-ți alegi tu subiectul. Iată ce nu înțeleg publicul și criticii. Aici este secretul capodoperelor: în concordanța subiectului cu temperamentul artistului".[303] Iar Valéry, în *Propos sur la poèsie*, într-un pasaj din care am citat deja, spune: „Există o calitate specială, un fel de energie individuală proprie poetului. Ea îi apare și îl revelează sieși în anumite clipe de un preț infinit. Dar sînt numai clipe, și această energie superioară, de o asemenea calitate încît toate celelalte energii din om nu o pot egala și înlocui, nu există sau nu poate acționa decît prin manifestări simple și întîmplătoare"[304] La acești artiști, pe lîngă travaliul conștient, pe care îl consideră hotărîtor, există sentimentul anumitor imponderabile, fără de care opera lor nu s-ar fi născut. Artistul nu este liber să-și aleagă subiectul, spune Flaubert; el nu poate crea decît în anumite momente, pe care nu e stăpîn, spune Valéry. În istoria creațiilor lor, există factori care depășesc cercul strîmt al eforturilor conștiente. Pe de altă parte, cînd Musset spune: „Nu lucrezi, ci asculți"[305], sau Alfred de Vigny afirmă că: „nu eu fac o carte, ea se face"[306], ar fi greșit să luăm aceste mărturisiri în înțelesul strict al cuvîntului și să înțelegem că ei scriau în plin vis, în afară de orice efort voluntar. De aceea trebuie să încercăm o interpretare unitară a acestor date contradictorii.

[303] G. Flaubert, *Correspondance*, t. III, p. 220.
[304] Paul Valéry, *Propos sur la poèsie*, Paris, Au Pigeonnier, 1930, p. 59.
[305] Vezi pag. 172 a acestei lucrări.
[306] Vezi pag. 172 a acestei lucrări.

2. Tipurile inspirației și elaborării

Am distins două tipuri de inspirație: *inspirația-joc* și *inspirația efort*. Aceeași distincție trebuie să o facem și în ce privește elaborarea, fiindcă, după cum am putut vedea, tipurile de inspirație se deosebesc după modalitatea de elaborare a imaginei inspiratoare. Deosebim deci *elaborarea-joc* și *elaborarea-efort*. Faza elaborării fiind o prelungire a inspirației, procesul fiind neîntrerupt și același, în realitate tipurile elaborării sînt identice cu tipurile inspirației. Elaborarea-joc se caracterizează prin predominarea inconștientului și deci printr-o desfășurare mai facilă a procesului creator, în timp ce elaborarea-efort cere o muncă conștientă mai pronunțată care determină o desfășurare mai laborioasă.

Primul tip se reduce, cel puțin în aparență, la faza inspirației propriu-zise, de care ne-am ocupat deja. Al doilea tip de elaborare care pune în valoare prelucrarea conștientă și efortul de voință, ne va preocupa în continuare.

Repetăm că deosebirea între cele două tipuri nu privește decît modalitatea și amplitudinea procesului creator: în cazul unei inspirații-efort, imaginea apare *incompletă*, necesitînd retușări ulterioare pentru o precizare și o întregire a imaginii primare. Cu totul alta este elaborarea-joc: imaginea este în acest caz sintetizată prin acțiune mentală înainte de intrarea în conștiință și, cel puțin în aparență, *nu mai necesită întregiri* ulterioare.

Un caz tipic de elaborare îl prezintă Balzac în legătură cu *Psychologie du mariage*, caz care, în general, poate servi de ilustrare pentru ansamblul artiștilor din această categorie. Cum am avut prilejul să observăm, ideea generatoare a operei acesteia i-a venit citind cuvîntul *adulter* într-un tratat de drept francez. Prima impresie resimțită, spune Balzac, a fost „une primitive et sainte frayeur" (O primitivă și sfîntă înfiorare). Această stare emotivă vagă, însoțită de imagini tot atît de vagi, va fi încetul cu încetul elaborată adică definită și întregită cu elemente noi, cele vechi și de prisos fiind eliminate, pînă ce totul se va cristaliza într-o acțiune de roman mai mult sau mai puțin precisă. Dar pentru a atinge acel grad de cristalizare, motivul inițial va suferi multiple transformări. Tonul fundamental se schimbă radical. De unde la origine problema adulterului îi sugera idei sumbre, treptat atmosfera se modifică; ea pierde din gravitate, pînă ce se fixează în cele din urmă la tonul domi-

nant al povestirii.[307] Toate aceste transformări și întregiri reprezintă eforturile mentale de sintetizare a elementelor disparate și nedefinite ale inspirației într-o sinteză unitară.

Pentru moment reținem că, dacă ideea pentru romanul lui Balzac *Psychologie du mariage* a necesitat eforturi gîndite și laborioase, punctul ei de plecare a fost totuși acea „primitive et sainte frayeur", deci o inspirație. Această revelație inițială, ca să zicem așa, o găsim chiar la autorii care au convingerea că tot ce au creat se datorește exclusiv muncii conștiente. Un exemplu îl constituie Paul Valéry, care, în același eseu în care afirmă că starea poetică se deosebește în mod net de reverie, scrie: „Prin har divin ni se dă *fără plată*, acel prim vers; e rîndul nostru să-l modelăm pe al doilea în consonanță cu primul, astfel încît să nu fie nedemn de fratele său supranatural. Toate resursele de experiență și spirit nu sînt prea mult pentru a-l face comparabil cu cel dăruit".[308] Momentul inițial este deci, și pentru el, un dar „supranatural" care dă tonul la care vor trebui acordate apoi toate celelalte elemente care lipsesc pentru a forma o operă de artă.

Același caz în legătură cu Flaubert: *Salambo* este considerată în general drept fructul exclusiv al elaborării voite.[309] Într-adevăr din corespondența lui Flaubert reiese că la început n-a avut o idee clară asupra subiectului. Terminînd *Madame Bovary*, nu simțea altceva decît *nevoia* de a scrie o nouă operă, de alt gen. Voința de a lucra l-ar fi dus la inventarea subiectului. Dar chiar neavînd la început o imagine clară în minte, nu putem trece cu vederea că Flaubert a fost obsedat de un impuls interior, care îl forța să caute un subiect, subiect care, după însuși spusele sale, trebuia să fie în concordanță cu temperamentul artistului. În orice caz, elaborarea voită a lui *Salambo* a fost precedată de o neliniște interioară, fără de care nu ar fi simțit dorința să caute un subiect. Din această neliniște s-a născut ideea generatoare a lui *Salambo*.

Orice exemple am expune, ele ar dovedi că elaborarea conștientă, chiar dacă a avut un rol hotărîtor, a fost întotdeauna precedată de incontestabile stări de neliniște, care

[307] Balzac, *Psychologie du mariage* (prefață), Paris, Ollendorf, 1901, p. 1 și urm.
[308] Paul Valéry, *Au sujet d'Adonis*, Variété I, Claude Aveline, Paris, 1926, p. 76.
[309] Astfel o consideră Pierre Audiat, de ex. vezi *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, pp. 97 și 118.

și-au găsit prima formă de cristalizare într-o idee mai degrabă vagă, apoi treptat completată, eventual transformată prin muncă conștientă perseverentă. Gîndirea disciplinată nu face altceva decît să întregească și organizeze ceea ce apăruse în mod spontan în conștiință, din neliniștea interioară. Ideea apărută în momentul inspirației este, în cele mai multe cazuri, inconștientă și nedisciplinată, tocmai din cauza inconsistenței conflictului care o generează iar efortului conștient îi revine rolul de a o reține și a o fixa. Datorită acestui efort ea capătă contur și devine susceptibilă de a fi întrupată într-o formă artistică. Însă efortul conștient nu va putea niciodată decît să o organizeze și să o facă viabilă, dar nu s-o creeze. Ch. Lalo spune că multă dreptate: „Creația adevărată este o anarhie, fecundă, dar anarhie. În spirit, ca și oriunde, disciplina organizează, dar nu crează".[310]

Elaborarea conștientă nu exclude deci inspirația, adică rolul inconștientului. Artiștii care tind să reducă creația artistică la un calcul conștient, o fac, fără îndoială, fiind într-atît de absorbiți de efortul muncii depuse, încît uită celelalte aspecte ale problemei. La fel se înșeală și aceia dintre artiști, care dau importanță numai sursei involuntare, inconștiente a operei lor. Ei, la rîndul lor, sînt orbiți de spontaneitatea și strălucirea inspirației lor și neglijează efortul, fără îndoială minim, depus pentru precizarea și desăvîrșirea ideii lor inițiale. Dacă efortul lor este redus, el există totuși, fiindcă inspirația este totdeauna o apariție anarhică, deci instabilă, și oricît ar fi de clară ea necesită unele retușări. Tot Ch. Lalo spune foarte just: „Dacă s-ar cunoaște totdeauna ciornele, *într-adevăr prime*, ale poeților noștri, chiar ale celor mai improvizatori, s-ar descoperi în inspirațiile lor cele mai geniale urmele travaliului executat pe această urzeală, — și în inconștient prin aceleași mijloace fără îndoială ca și în conștiință"...[311] Alfred de Vigny sau Lamartine, tipici pentru inspirația-joc, își schițau și ei, după cum vom vedea în subcapitolul următor, anumite planuri pentru creațiile lor, în care deliberarea conștientă juca un rol destul de important.

Inspirația și elaborarea conștientă nu sînt deci factori care se exclud, ci care se completează. Unul îl egalează în importanță pe cealălalt. Un mare inspirat ca Victor Hugo

[310] Ch. Lalo, *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration*, Journal de Psychologie, vol. XXIII, 1926, p. 27.
[311] Ch. Lalo, *ibidem* p. 40

avea nevoie de eforturi considerabile ca să-şi disciplineze imaginaţia debordantă. Dar să reamintim că sînt extrem de rare cazurile în care ideea operei de artă se revelează în întregime din prima dată. Chiar fiind vorba de inspiraţia-joc, deci de creaţie fără efort, opera nu e produsul unei singure inspiraţii, ci a mai multora succesive, care se completează. Să mai cităm cazul lui *Leopardi*, care mărturiseşte că scriind nu ţinea seama decît de inspiraţie. Dacă aceasta îi venea, era capabil să traseze tema şi planul creaţiei sale în cîteva minute, însă pentru realizare, era nevoit să aştepte uneori cîteva luni pînă ce o nouă inspiraţie i-o prilejuia.[312] La Longfelow găsim ceva asemănător: „. . . şedeam pînă la miezul nopţii la gura sobei mele fumîndu-mi pipa, cînd deodată mi-a venit în minte să scriu *Ballade de la goëlette Hesperus*, ceea ce făcui. Apoi mă culcai, dar n-am reuşit să adorm. Idei noi îmi umblau continuu prin minte, şi m-am sculat ca să adaug la Ballade".[313] Aceste inspiraţii succesive se completează, se coordonează unele cu altele, deci elaborarea conştientă nu poate fi complet exclusă.

Privitor la inspiraţia-joc nu trebuie să uităm un lucru foarte important: acest gen de inspiraţie apare mai ales la poeţii lirici; ea se aplică deci creaţiilor cu dimensiuni reduse. Referitor la acestea şi la mici compoziţii muzicale putem vorbi de rolul redus al elaborării conştiente. Îndată ce este vorba însă de opere de proporţii mai mari şi consistente, necesitatea unui plan care să controleze inspiraţiile succesive se face simţită. Necesitatea elaborării lor este mai evidentă. Ce să mai spunem despre muzică, la care se pune problema armonizării sau despre artele plastice cu multiplele dificultăţi inerente tehnicii lor! Tot atîţia factori care scot în evidenţă importanţa travaliului conştient.

Tipul-joc şi tipul efort nu sînt deci propriu-zis opuse. Că unii artişti sînt inspiraţi de „muze", iar alţii datorează totul muncii lor conştiente, nu este decît o pură aparenţă. Observaţia obiectivă relevă în geneza operei de artă atît inspiraţie, deci viaţă intensă a inconştientului, cît şi efort elaborator. Ceva mai mult: inspiraţia şi elaborraea ei sînt în aşa măsură inseparabile, încît sînt corelativ dependente una de alta. *Cu cît un artist are mai multă nevoie de efort conştient, cu atît mai mult aceasta dovedeşte puternica activitate*

[312] Citat după Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, ed. 2, p. 215.

[313] Longfellow, *Life of H. W. Longfellow*, t. I, 339, Boston, 1886, citat după H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 187–188.

a inconştientului şi dimpotrivă, cu cît se crede mai „inspirat" cu atît inspiraţia lui are la bază mai multă elaborare conştientă. Oricît ar părea de paradoxală, afirmaţia nu e mai puţin exactă.

De fapt, prin ce se caracterizează procedeul artiştilor cari atribuie o importanţă esenţială efortului conştient? Prin multiplele retuşări: corecturi în manuscrise în cazul scriitorului, reluări ale desenului sau ale amestecului de culori în cazul pictorului, sau repetate remodelări ale lutului în cazul sculptorului. Nesfîrşitele remedieri aduse formei pot, bineînţeles, să premeargă execuţia operei, efectuîndu-se pe plan mental. Care este de fapt semnificaţia lor?

Oricare ar fi procedeul artistului aceste remanieri trădează, într-un caz şi în altul, *insatisfacţia* artistului faţă de prima formă găsită şi sînt dovada efortului de a o modifica. Şi ceea ce îl determină pe artist să revină asupra ideilor sale cu preţul unor penibile şi îndelungi eforturi, nu e decît exigenţa vieţii sale interioare: conflictul care răscoleşte adîncul inconştientului său îl determină să-şi caute o imagine-simbol care să-i aducă echilibrul psihic. Însă la artiştii din această categorie, cum am văzut, imaginea adecvată nu apare de la bun început, nelinişteea durează şi provoacă tatonări, eforturi adesea disperate pentru găsirea celui mai potrivit simbol. Astfel, *cu cît conflictul inconştientului va fi mai puternic, cu atît va fi mai dureros efortul conştient de a găsi simbolul corespunzător.*

Să nu uităm încă un fapt: conflictul care agită sufletul artistului are un caracter cu desăvîrşire instabil, am putea spune capricios şi această instabilitate din adîncul inconştientului, provocînd apariţia imaginilor, determină *oscilaţia* lor. Astfel, chiar dacă la un moment dat imaginea-simbol pare adecvată, ea va înceta să mai fie astfel în urma modificărilor apărute în viaţa psihică a artistului. „Ele simbolizau un anumit curs al gîndirii, acest curs schimbîndu-se ele nu-l vor mai simboliza şi el va face apel la alte imagini", spune *Meyerson* cu justeţe.[314]

Deci inconştientul care se zbate în nelinişte şi uneori disperare, determină efortul conştient al artistului. Fără acest chin, atîtea eforturi stăruitoare ar fi de neînţeles. Numai aşa se explică mărturisirea lui Paul Valéry: „Găsim aici infinite frămîntări, dispute fără soluţie, enigme, îngrijorări

[314] Meyerson, *Les images*, în G. Dumas, *Nouveau traité de psychologie* vol. II, 1932, p. 587.

şi chiar desperări care fac din meseria de poet una din cele mai nesigure şi epuizante meserii... Malherbe... spunea că după ce a reuşit un sonet bun, autorul are dreptul la zece ani de odihnă".[315]

Dar problema, aşa cum a fost expusă mai sus, este redusă la un schematism destul de simplu. În realitate spiritul omului de rînd, cu atît mai mult cel al artistului nu se opreşte la o singură imagine. Inconştientul face să apară în conştiinţă prin multitudine nesfîrşită de imagini, tot atîtea creaţii instabile şi inconsistente. Marea problemă a artistului va fi să *aleagă* şi să reţină simbolul cel mai adecvat. Dar această alegere cere efort şi spirit critic. Cu cît vor fi imaginile mai numeroase şi mai variate, cu atît discernămîntul va trebui să fie mai precis şi deci efortul mai mare. Dacă trebuie să recurgă la puterea judecăţii o face tocmai fiindcă inconştientul său îl incită. *Adevăratul artist recurge la munca conştientă nu fiindcă îi lipseşte inspiraţia, ci tocmai fiindcă are prea multă inspiraţie.* Bogăţia acesteia, mai bine zis amploarea şi profunzimea cutremurului său interior, pune în funcţiune judecata şi efortul voluntar, atîta timp cît există în el spirit creator. Nietzsche observase cu multă fineţe: „Cum! Nu este nebunia simptomul inevitabil al degenerescenţei, a decadenţei, a civilizaţiei supraavnsate? Există poate — întrebare pentru medicii alienişti — o nevroză a sănătăţii?"[316]

Paul Valéry şi oricare artist autentic, cînd simte greul muncii poetice o simte tocmai din pricina bogăţiei vieţii sale interioare care debordează de inspiraţii pe care trebuie să le ordoneze. Din cauza constrîngerii pe care trebuie să şi-o impună, sufletul îi este pradă suferinţei. Citiţi aceste rînduri din Flaubert: „Turbez fără să ştiu de ce. Poate că de vină e romanul meu. Nu merge; sînt mai epuizat decît dacă aş fi urcat munţii. Am momente cînd îmi vine să plîng. Îţi trebuie o voinţă supraomenească ca să scrii şi eu nu sînt decît un om... amărăciuni, umilinţe interioare, nimic care să te susţină decît o fantezie de necontrolat."[317] Şi continuă „capul mi se învîrteşte de necaz, de descurajare şi de oboseală!... N-am scris astăzi nici un rînd...! Ce muncă cumplită, ce dezgust! Oh artă, artă! Ce este totuşi această himeră turbată care ne muşcă inima şi pentru ce?

[315] Paul Valéry, *Propos sur la poèsie*, Au Pigeonnier, 1930, p. 55.
[316] Fr. Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, 155 (vol. I).
[317] G. Flaubert, *Correspondance*, ed. Charpentier, vol. II, p. 86—87 (citat după Fr. Paulhan).

E nebunie să suferi atîta! Ah! Bovary, o voi ţine minte! Sînt ca şi cum aş avea tăişuri de brieag în unghii şi îmi vine să scrîşnesc din dinţi. Ce prostie!"[318] Sau Edgar Poe, cînd spune despre creaţia lui că se reduce la un calcul matematic, în realitate nu face altceva decît să-şi elaboreze, sub impulsul vieţii sale interioare (a cărei bogăţie şi forţă e cunoscută), un anumit plan sau o atmosferă generală, căreia îi va subordona toată inspiraţia. Calculul matematic constă, în fond, în armonizarea inspiraţiilor ulterioare cu inspiraţia iniţială. (De altfel, mai ales de la Henri Poincaré încoace, nu se mai ignoră ce rol imens joacă inconştientul chiar şi în calculul matematic). Din această constrîngere impusă vieţii interne prea rebele se va naşte acel fenomen paradoxal, specific marilor artişti: gustul suferinţei. Deşi simte „tăişuri de briceag în unghii", ca Flaubert, el caută parcă suferinţa. Prin suferinţa datorată acestui efort de constrîngere, ajunge el să-şi domine eul. Kierkegaard spune: „Ne trebuie o mare înfrîngere de sine; fără înfrîngere nu este nici bucurie adevărată... cîtă bucurie simţi să fii astfel tulburat în adîncul tău".[319] De unde acea „doucer de la régle", atît de scumpă lui Valéry şi resimţită aproape cu religiozitate de Leonardo da Vinci? Impulsurile mereu reînnoite reclamă reînnoirea forţelor de constrîngere ordonatoare. E ca în sufletul misterios al lui Amiel „Pari condamnat să rostogoleşti fără sfîrşit stînca lui Sisif, să resimţi măcinarea spiritului] unei fiinţe a cărei vocaţii şi destin sînt în dezacord perpetuu".[320]

E clar deci că revolta unora dintre artişti împotriva „inspiraţiei" (de ex. exclamaţia lui Flaubert: „Să nu ne încredem în acel soi de surexcitare căreia i se spune inspiraţie"[321]) necesită unele interpretări. În realitate ei nu se revoltă împotriva inspiraţiei, fără de care n-ar fi creată opera de artă, ci împotriva lipsei de spirit critic, al cărui discernămînt acţionează asupra creţiilor debordante şi rebele ale imaginaţiei. Artistul care se lasă dominat de invenţiile sale anarhice, nu va putea înfăptui nimic consistent. E foarte adevărat ce spune Flaubert în acelaşi pasaj din care am mai citat: „Totul trebuie făcut la rece, temeinic". Dar mai trebuie să fi existat acea intensitate dureroasă a vieţii interioare, ordonată prin intervenţia spiritului critic, pentru ca creaţia

[318] *Ibid.*, p. 315.
[319] Kierkegaard, *Entweder — Oder*, vol. I, Jena, 1922, p. 291.
[320] H. T. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, (14 aug. 1869), Publ. Bernard Bauvier, Paris, Genève, vol. II, p. 137.
[321] Flaubert, *Correspondance*, ed. Conard, t. II, p. 204.

să ia o formă consistentă și durabilă. Motivele muzicale ale lui Beethowen, atît de simple și totuși complexe, își datoresc factura unei muncii intense și unui spirit critic extraodrinar. Din însemnările lui reiese că au fost compuse pe fragmente, reunite apoi printr-o muncă asiduă. [322] Dar fiecare fragment se datora unei adînci neliniști care devenea adesea o adevărată revoltă spirituală. Conflictul, care parvine la conștiință în momentul inspirației, nu este decît materie brută care necesită o nesfîrșită cizelare. Hegel o formulase în mod remarcabil: „Fără gîndire, care știe să distingă, să separe, să aleagă, artistul este incapabil să stăpînească subiectul pe care vrea să-l prelucreze și e ridicol să ne imaginăm că artistul autentic nu știe ce face“.[323]

Munca conștientă nu este deci o forță izolată, opusă inconștientului și repercusiunilor acestuia, inspirației, ci aceasta îl continuă pentru a-l organiza. Să nu uităm că viața interioară este haotică și că necesită să fie ordonată. În această nevoie de ordine domină întotdeauna forța egocentrismului, altfel spus, năzuința de a consolida și a afirma eul. Dacă s-ar lăsa în voia imaginației sale expansive, fără să-i opună un efort restrictiv, artistul ar anihila eul său creator. Imaginile care îi apar în conștiință sînt determinate de neliniștea profundă a vieții lui interioare — care tinde spre cristalizare. Această cristalizare n-ar fi împlinită dacă imaginile s-ar mărgini la simpla apariție în conștiință. Imaginile aduc cu ele, din substratul lor originar, anarhia specifică haosului și lăsate în voia lor ar imprima și conștiinței dezordinea anarhică, ceea ce ar echivala cu o stare patologică. Efortul care a favorizat cristalizarea haosului în imagini pentru a salva echilibrul vieții interioare, trebuie să fie continuat: el se va afirma acum prin dominarea acestor imagini, prin gruparea lor armonioasă, grație unui discernămînt critic. Tocmai în aceasta constă elaborarea conștientă. În jocul expansiv al imaginației, artistul creator intervine cu decizia lui, prin care afirmă și vrea să-și consolideze eul și cu aceasta ideea de bază a operei sale. În cazul că nu este în stare să intervină cu hotărîre, el este prada desperării, a neliniștii, care umple viața lui interioară și amenință astfel însăși existența sa spirituală. Intervenția sa energică devine pentru

[322] A se vedea Gustave Nottebohn, *Beethoweniana I–II*, Leipzig, Rieter–Biedermann, 1887, *Ein Skizzenbuch von Beethowen*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1880.

[323] Hegel, *Esthétique*, trad. Ch. Bénard, Paris, 1875, I, p. 92.

el problemă de existență: înseamnă menținerea echilibrului sufletesc.

Cum s-ar putea nega în acest caz importanța muncii conștiente pentru creația artistică? Dar cum s-ar putea nega importanța inspirației care pregătește munca conștientă? Iar, dacă inspirația contribuie direct la munca conștientă, nu e mai puțin adevărat că și munca conștientă facilitează direct inspirația. În capitolul asupra inconștientului am văzut că tot ce se petrece în conștiință se scufundă în inconștient, în virtutea tendinței egocentrice. Vorbind, pe de altă parte, despre dinamismul inspirației, am arătat că în momentul inspirației, imaginea simbolizînd conflictul interior sintetizează datele experienței cîștigate. Cu cît este această experiență mai bogată, cu atît îi va fi artistului mai ușor să găsească o imagine adecvată pentru a traduce sensul exact al conflictului interior. Imaginile ivite în conștiință, fiind elaborate prin efortul conștient, iau înfățișări noi și, sub această formă, sînt din nou adîncite în inconștient unde se asimilează materialului din care se vor elabora noi sinteze. Însă mai este un fapt de o mare importanță: cum am văzut — și Pierre Janet insistă în special asupra acestui fapt — orice efort, exersat în forul nostru interior, mobilizează o nouă cantitate de forțe psihice, gata să fie folosite într-un fel sau în altul. *Efortul de elaborare conștientă săvîrșește astfel această mobilizare a rezervelor de forțe sufletești, punîndu-le* la dispoziția „inspirației“. *Elaborarea conștientă contribuie deci enorm la inspirația-joc.* Cîte idei geniale n-au apărut spontan și cu ușurință, ca-n joc, după o lungă elaborare interioară! Newton, întrebat cum i-a venit ideea gravitației, a răspuns: „Gîndindu-mă mereu la ea“. Iar Napoleon care, în împrejurări dificile și neprevăzute, găsea o soluție cu iuțeala fulgerului ca și cum ideea îi venea „de-a gata“, a declarat în repetate rînduri că soluțiile rapide îi erau ușor de găsit, pentru simplul fapt că prevăzuse toate circumstanțele posibile. Același lucru se petrece cu inspirația artistului. Din păcate, cei care delcară că totul se petrece în ei independent de voință, ca emanînd de la un har divin, n-au observat procesele *premergătoare*. Dacă o făceau ar fi descoperit că atîtea idei — „daruri ale muzelor“ — au fost îndelung pregătite prin muncă asiduă. Și dacă n-au fost elaborate în întregime în mod conștient, activitatea conștientă și voită a pregătit cel puțin materialul și a mobilizat forța care, în inconștient, s-a consolidat în așa măsură încît n-a lipsit decît un impuls oarecare pentru

a deveni conştiente. Ceea ce constataseră Binet şi Passy în această privinţă despre Alphosne Daudet, este cu adevărat edificator: „O masă de note culese fără scop, zi de zi, note care reprezintă materialele din care se va construi opera de artă, cînd va sosi momentul; acest moment nu-l poate izola şi controla, se pare, nimeni, este un moment de criză, de febră, a cărui intensitate contrastează cu munca naturală şi calmă care constă în a observa şi colecţiona fapte. Febra compoziţiei are, la A. Daudet, ce punct de plecare o stare emoţională intensă. Sub influenţa evocatoare a acestei emoţii, faptele se grupează şi se coordonează." [324]

Inspiraţia „dar al cerului" este un cuvînt fără conţinut efectiv. Orice inspiraţie genială presupune multă „transpiraţie", ca să cităm vorba lui Edison. Aceeaşi explicaţie o putem da exclamaţiei lui Nietzsche, care cu toată importanţa ce o dă beţiei dionisiace, spune: „Feriţi-vă să vorbiţi de daruri naturale, de talente înnăscute! Au fost oameni de seamă, în toate domeniile, puţin dotaţi. Dar ei au reuşit să fie mari, au devenit « genii» (cum se spune) prin calităţi de a căror lipsă nimeni nu vorbeşte bucuros cînd o resimte; toţi au avut acea puternică conştiinţă de meşteşugari, care începe prin a învăţa să execute fără greş părţile înainte de a cuteza să înjghebeze un mare tot; ei şi-au luat timp pentru a o face, fiindcă reuşita amănuntelor, a accesoriilor, le procura mai multă plăcere decît efectele unui întreg strălucitor". [325]

Inspiraţia şi elaborarea sînt deci departe de a fi două fenomene contradictorii. Chiar inspiraţia care pare să fie emanaţia exclusivă a inconştientului este, în realitate, servită de o muncă conştientă care poate a pregătit-o îndelung. Cînd am vorbit, în capitolul asupra inspiraţiei, despre cele două tipuri pe care le reprezintă, am remarcat deosebirea în ce priveşte elaborarea lor: pentru inspiraţia-joc, elaborarea se face anterior, în inconştient, astfel că ideea ivită în conştiinţă este mai mult sau mai puţin definitivă, în timp ce pentru inspiraţia-efort, este vorba de o idee incompletă care trebuie întregită ulterior printr-un efort conştient. După analiza precedentă putem să lărgim consideraţiile noastre: *însăşi elaborarea inconştientă este servită de efortul conştient, prin urmare, aşa zisa elaborare inconştientă, nu este tocmai atît de inconştientă cum pare.* În tot cazul este greu

[324] Binet şi Passy, *Études de psychologie sur les auteurs dramatiques*, Année psychologique, vol. I, p. 96.

[325] Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. A. M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899, vol. I, ed. 2-a, p. 199–200.

de precizat unde se termină opera inconştientului şi unde începe aceea a conştiinţei. *În realitate elaborarea nu este altceva decît inspiraţie continuată şi inspiraţia nu-i altceva decît elaborarea continuă.* Frecvenţa inspiraţiei reclamă elaborarea, şi elaborarea, la rîndul ei, serveşte inspiraţia. Realitatea este conflictul profund care tinde spre claritate şi spre ordine, scopuri care vor fi urmărite cu preţul unor sforţări uneori supraomeneşti.

Tipul-joc, la care se pare că domină elaborarea inconştientă, şi tipul-efort, caracterizat prin elaborarea conştientă, *reprezintă de fapt numai grade diferite ale efortului de echilibrare şi cristalizare.* Dacă conflictul este mai puţin aprig, echilibrul este mai uşor de obţinut şi se face mai tacit, deci mai curînd inconştient; Dacă însă conflictul este puternic şi se revarsă vijelios, cristalizarea lui va reclama un efort mai mare, care nu se va putea efectua fără a fi resimţit şi prin urmare va fi mai conştient. Într-un caz ca şi în celălalt sîntem în prezenţa unui efort neîntrerupt. După cum am putut vedea trecerea de la dispoziţia creatoare la inspiraţie, adică traiectul de la schemă la imagine, este un efort mental care consumă mai multă energie decît o acţiune externă. Tocmai prin acest efort trebuie artistul să atenueze neliniştea profundă care îi tulbură sufletul. Artistul este ca un obsedat, în continuă muncă interioară prin care conţinutul haotic interior este elaborat şi cristalizat în „inspiraţii geniale". Spunem „ca un obsedat" şi termenul nu este exagerat, o spunem fără intenţia de a contraria pe cei cărora le repugnă orice comparaţie între artă şi patologie; dar anumite aspecte ale cazurilor patologice nu sînt nicidecum dezonorante. Munca interioară a artistului nu este tocmai străină de caracteristica obsesiei, aşa cum ne-o prezintă Pierre Janet: „Obsedaţii sînt oameni care muncesc; este cuvîntul care rezumă starea lor. Sînt oameni care-şi dau o silinţă enormă, care au o activitate cerebrală intensă; această muncă este mai ales morală, interioară; ea se prezintă sub formă psihologică, de muncă a conştiinţei, cu puţine operaţiuni exterioare, puţine cuvinte adresate celorlalţi oameni şi mai ales puţină acţiune: este o ruminare interioară... Aceşti oameni spun: « Nu pot face altfel, sînt obligat să fac acest lucru, este în mine o constrîngere care mă obligă să-l fac »" [326] (A se compara aceasta cu ceea ce spune Alfred de Vigny

[326] Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologiques*, Paris, 1932, p. 282–283.

în *Chatterton*: „Scriu. — Pentru ce? — N-am idee... Fiindcă trebuie... Să-i ierte oamenii lui Dumnezeu de a mă fi creat astfel"). Pierre Janet încheie: „Am putea rezuma obsesia spunînd: « sînt manii ale efortului »"[327] Artistul este un maniac al efortului, fiindcă numai în efort este salvarea lui. Dar se deosebește fundamental de obsedatul patologic prin *rezultatul* efortului său: artistul iese învingător, pe cînd obsedatul este dinainte învins.

3. Modalitățile elaborării

După cum am arătat în analizele precedente, ideea care apare în momentul inspirației, pînă și în cazurile cele mai privilegiate, nu este definitiv împlinită. Ea se întregește printr-un procedeu cu o durată nedefinită. În momentul inspirației, ideea care o generează se reflectă în conștiință în modurile cele mai diferite. Alfred de Vigny avea, de exemplu, în minte o idee filosofică, de natură abstractă, care dădea un sens general operei. Acțiunea se dezvolta în jurul acestei idei. La Stendhal, dimpotrivă, dominau acțiuni sau personaje concrete. Pentru unul din romanele sale i-au apărut mai întîi în minte trei personaje între care se apucă să inventeze o intrigă. Baudelaire, la rîndul său, avea înaintea ochilor un tablou mai mult sau mai puțin complex care rezuma conținutul operei sale. Ideea filosofică se rezuma în atmosfera acestui tablou care era punctul de plecare pentru dezvoltarea operei.

Elaborarea ideii inițiale se face, în linii generale, în două feluri: sau este pur mentală și atunci artistul elaborează subiectul său numai în imaginație: execuția este în acest caz *posterioară* elaborării; sau elaborarea e concomitentă cu execuția și în acest caz ea se dezvoltă în cursul acesteia din urmă.

Metoda caracteristică pentru prima categorie este ilustrată de numeroase mărturii. Baudelaire, de exemplu, spune tinerilor literați: „Ca să scrii repede, trebuie să fi gîndit mult — să fi trambalat un subiect cu tine la plimbare, la baie, la restaurant și pînă și la metresa ta. E. Delacroix îmi spunea într-o zi: « Arta este un lucru atît de ideal și de fugitiv, încît uneltele nu sînt niciodată destul de curate,

[327] *Ibid.*, p. 293.

nici mijloacele destul de expeditive ». Același lucru pentru literatură: nu sînt deci partizan al radierilor; ele tulbură oglinda gîndului"[328]. Racine scrisese: „Tragedia mea e făcută, nu-mi mai rămîne decît să o scriu".[329] Apoi cîțiva scriitori români: „De obicei înainte de a începe o poezie, o dramă, un studiu — spune Lucian Blaga — am întregul schițat în cap. Potrivit acestei schițe realizez un prim material brut, în care apoi dăltuiesc cu răbdare la amănunte".[330] Și Mihail Sadoveanu mărturisește: „Țin foarte mult în mine o bucată. Gestație foarte lungă. Redactarea în schimb a devenit încet — încet tot mai ușoară. Romanul *Neamul Șoimăreștilor* l-am purtat în cap doisprezece ani; *Venea o moară pe Siret*, cincisprezece ani. Pe cel dintîi l-am scris în optsprezece zile, lucrînd pînă la patrusprezece ore pe zi, într-un fel de febră. Al doilea l-am scris în șaptezeci de zile, lucrînd numai dimineața. N-aș putea spune că îmi place să scriu. N-am liniște și pace pînă ce nu sfîrșesc ce am început".[331] Cezar Petrescu: „Niciodată n-am scris plecînd de la o emoție, un subiect sau o experiență umană, proaspete. Între geneza unui volum și realizarea lui materială, au trecut întotdeauna cîțiva ani. Timp în care prelucram materialul brut, interior, fără nici un plan pe hîrtie și fără nici o fișă, pentru ca mai apoi povestirea, nuvela sau romanul, să fie scris direct și trimis tiparului în prima și singura versiune".[332]

În arta plastică găsim același lucru. Pictorul Theodore Rousseau spunea: „Tabloul trebuie făcut în prealabil în creier; pictorul nu-i dă naștere pe pînză, el ridică succesiv vălurile care îl ascundeau"[333]. Iar Ingres: „Să aveți în întregime în privire, în minte figura ce voiți să o reprezentați și execuția să nu fie decît realizarea acestei imagini deja posedată și dinainte concepută".[334]

Pe lîngă acest fel de a lucra, există artiști astfel dotați care elaborează în timpul execuției. La aceștia se aplică ceea ce E. Toulouse scria despre Emile Zola: „Ideile sale au nevoie de un forceps pentru a se naște și acest instrument

[328] Baudelaire, *Conseils aux jeunes litterateurs*, (ch. V, *Des méthodes de composition*). Oeuvres complètes, Paris, Emile Hazan, 1928, p. 22—23.
[329] Félicien Challaye, *Esthétique*, F. Nathan edit., 1929, p. 65.
[330] Într-o scrisoare personală.
[331] Demostene Botez, *De vorbă cu Mihail Sadoveanu*, Adevărul literar și artistic, 24 ianuarie 1926.
[332] F. Aderca, *Mărturia unei generații*, p. 260.
[333] Ph. Burty, *Maitres et petits maitres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 145.
[334] H. Delacroix, *Psychologie de l'Art*, Paris, Alcan, 1927, p. 159.

va fi pana".[335] De altfel, nici artiştii de primul tip nu elaborează opera definitiv înaintea executării ei; executarea în concret poate să suscite şi la ei idei noi, care pot modifica elaborarea iniţială. Artiştii de tipul lui Zola nu elaborează însă dinainte decît aproximativ ideile generale şi în mod foarte vag. Restul se precizează în timpul lucrului, cu pana sau penelul, sau cu dalta în mînă. Cînd vom trata faza executării vom avea ocazia să revenim asupra acestei probleme.

Totuşi, elaborarea, fie că are loc în întregime înainte de execuţie, fie că se face în timpul executării, nu este niciodată lăsată la voia întîmplării. Condiţia esenţială a elaborării este invenţia unui *plan* care dă directivele acestei elaborări. Cînd ideea generatoare a operei de artă emerge în conştiinţă şi artistul face anumite sforţări ca să o consolideze, el începe prin schiţa unui plan (ceea ce unii o fac numai mintal, alţii în scris). Acest plan are rădăcini foarte întinse. Deja procesul inspiraţiei, care constă în realizarea unei scheme într-o imagine, decurge după anumite directive imanente, specifice schemei. Cum imaginea, idee-generatoare, nu este niciodată complet dezvoltată, ea păstrează din sursa iniţială anumite directive dinamice. Acestea duc în mod necesar la schiţarea unui plan. Cînd artistul lucrează deliberat, adică se străduieşte să facă o alegere între multitudinea de imagini a imaginaţiei sale, el o face după un plan apărut conform directivelor conţinute în ideea generatoare. Efortul lui elaborator este un efort spre ordine, ceea ce înseamnă stabilirea şi respectarea unor directive.

Din aceste directive ia naştere planul propriu zis al operei de artă. El poate să coincidă cu directivele iniţiale ale ideii generatoare, dar poate şi să se schimbe radical, după cum ideea primă, datorită inspiraţiei, poate rămîne aceeaşi sau să sufere unele schimbări. Dar în schiţarea planului, rolul esenţial îl are, bineînţeles, ambianţa emotivă de care e stăpînit artistul.

După stabilirea planului în liniile sale generale, mai rămîne de făcut un mare efort: de a găsi diferitele detalii care vor putea umple schemele planului.

Elaborarea are, prin urmare, două aspecte esenţiale: pe de o parte un aspect general, invenţia unui plan care să conţină schemele generale ale operei de artă, pe de altă parte, un aspect episodic, invenţia detaliilor. Aceste aspecte, pot, fireşte, să se contopească fără a se putea distinge invenţia

[335] E. Toulouse, *Emile Zola*, Paris, 1896, p. 269.

liniilor generale de invenţia episoadelor. Dar pot să fie şi complet distincte. Primul caz este în special al tipului-joc, al doilea al tipului-efort. Ca două exemple la antipod, îi putem considera din acest punct de vedere pe Lamartine, pe de o parte, şi pe Zola, de cealaltă parte.

În ce priveşte tipul reprezentativ pentru Lamartine, el se caracterizează prin faptul că nu caută să-şi fixeze planul operei în scris, ci numai mental. Acest plan este, apoi, complet modificat sub influenţa diferitelor episoade inventate de autor. Deşi Lamartine, din momentul revelării ideii generatoare, îşi fixa directivele pentru dezvoltarea operei, aceste directive, pe măsura invenţiei episoadelor respective, erau în mod necesar modificate. El abandona anumite probleme, pentru a introduce altele noi. L. de Cognets, care a consacrat un studiu interesant manuscriselor lui Lamartine, notează în această privinţă: „Poetul a uitat complet în drum dezvoltarea consideraţiilor asupra umilinţei, care în intenţia sa iniţială, trebuia să fie la fel de importantă ca dezvoltarea tezelor asupra libertăţii, şi probabil descrierea l-a plictisit. Acesta este un exemplu excelent pentru maniera în care Lamartine obişnuia să urmeze sau mai bine zis să nu urmeze planurile sale"[336]. Astfel, Lamartine nu ştia niciodată exact care va fi sfîrşitul operei sale, planul definitiv conturîndu-se treptat pe măsura invenţiei episoadelor. Acest mod de a lucra Paulhan îl numeşte foarte just „dezvoltare prin transformare".[337]

Zola oferea o manieră de elaborare cu totul diferită de aceea a lui Lamartine. El reprezintă tipul „dezvoltării prin evoluţie", cum ar fi spus Paulhan. Monografia psihologică foarte preţioasă pe care i-a consacrat-o doctorul E. Toulouse, ne înfăţişează sugestiv întreg laboratorul său artistic. Fiindcă prestaţia artistică a lui Zola era efectiv muncă de laborator. Punctul lui de plecare era o idee generală din care derivau liniile mari ale romanului. Sub influenţa acestei idei, el întreprindea studii minuţioase, din care apăreau acţiunea romanului, personajele şi mediul. În urma acestor studii, călăuzit de ideea sa iniţială el construia un plan detaliat care rămînea definitiv şi era executat pînă aproape în cele mai mici amănunte. Doctorul Toulouse spune: „Abia atunci

[336] J. de Cognets, *Études sur les manuscrits de Lamartine* (Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Paris, XXI), Paris, Alcan, 1906, p. 138.

[337] Fr. Paulhan, *Psychologie de l'invention*, ed. 4-a, Paris, Alcan, 1930, p. 122 şi urm.

începe Zola să întocmească, capitol cu capitol, planul cărții sale, care este un rezumat, foarte amănunțit, al mersului acțiunii. Scriind, se ivesc idei privind episoadele ulterioare. Zola le înregistrează îndată... Acest prim plan terminat și după ce a făcut completarea cu lecturile și observațiile necesare, Zola începe să redacteze opera sa. Fiecare capitol este mai întîi schițat sub forma unui plan analitic analog cu cel dintîi. Lucrul este astfel pregătit dinainte pentru fiecare fragment al operei, și executarea care nu necesită cîtuși de puțin vreo schimbare, se conformează planului care amintește scenariile dramaturgilor sau mai curînd relatarea, în proză, a unei tragedii. Planul definitiv în care e notat tot ce-i mai important, chiar datele episoadelor și la nevoie, planurile apartamentelor și a altor locuri".[338] Musset, în opoziție cu Scribe, caracterizează foarte bine cele două tipuri: „...Cînd Scribe începe o piesă, un act, sau o scenă, știe totdeauna de unde pornește, pe unde trece și unde ajunge. De aici fără îndoială o claritate de linie dreaptă, care dă o mare soliditate la tot ce scrie. Dar tot de aici o lipsă de suplețe și de neprevăzut. Este prea logic, nu-și pierde niciodată capul. Mie, dimpotrivă... mi se întîmplă să iau deodată alt drum, să dau peste cap planul meu propriu... plecasem spre Madrid și mă îndrept spre Constantinopol".[339]

Între aceste două tipuri, găsim tipurile cele mai diverse, mai mult sau mai puțin intermediare. Ideea generatoare a lui Baudelaire, de exemplu, se prezenta sub forma unui tablou complex din care se degaja o schemă. Această schemă nu este așa de bogată ca aceea a lui Zola, detaliile se fixează în timpul executării planului dinainte stabilit. Directivele originale ale planului nu sînt cu toate acestea modificate radical, ca la Lamartine. Opera definitivă corespunde, în linii generale, schiței primitive.[340]

Un caz interesant este acela al lui Flaubert, care reprezintă prin excelență tipul-efort, și se înrudește din anumite puncte de vedere cu Zola, dar de asemenea, în alte privințe, cu Lamartine. Cu Zola se înrudește prin munca minuțioasă, în timpul căreia își adună date pentru romanele sale. Dar

[338] E. Toulouse, *Emile Zola*, Paris, *Société d'édition scientifique*, 1896, p. 271–272.

[339] Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, t. II, Paris, Hetzel, 1887, p. 391.

[340] În ce privește planul operei literare, se găsesc date interesante dintr-un punct de vedere oarecum diferit de al nostru la Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, p. 178 și urm.

spre deosebire de Zola, i se întîmpla să modifice complet planul inițial. Uneori, constantă nu rămînea decît tonalitatea care zămislise planul, acțiunea era schimbată radical. Dar i se întîmpla deseori să schimbe chiar tonul inițial al operei. În mai 1858 îi scrie lui Feydau: „Îți aduc la cunoștință că *Cartage* trebuie complet făcută sau refăcută. Demolez totul. Era absurdă, imposibilă, falsă. Cred că voi găsi tonul just. Încep să-mi înțeleg personajele, încep să mă intereseze".[341]

Această metodă de elaborare este cea mai frecventă. Rar se întîmplă ca un artsit să execute riguros un plan dinainte conceput, în maniera lui Zola. Cei mai mulți au totdeauna ceva de modificat. Episoadele inventate suscită directive noi în ce privește planul și aceste directive noi, la rîndul lor, furnizează noi episoade, neprevăzute. Mulți artiști ar putea spune împreună cu Walter Scott: „Opera mea viitoare, am gîndit-o nu odată, împărțită în volume și în capitole și mi-am dat silința să compun o istorie, care să se dezvolte treptat și, grație surprizelor, să mențină tensiunea, să trezească curiozitatea și să se termine în final cu o teribilă catastrofă. Dar am impresia că un duh rău îmi inspiră pana cînd îmi reiau scrisul și o conduce altfel decît doresc... și opera este terminată înainte de a fi realizat ceea ce îmi propusesem".[342]

Aceleași metode le regăsim în artele plastice. Pictorul și sculptorul execută mai întîi schițe rudimentare, conforme cu viziunea lor originală. Aceste schițe pot fi precedate de studii minuțioase de amănunt și executarea lor definitivă poate să nu necesite nici o schimbare. Dar tot așa pot să intervină transformările cele mai capricioase. În tot cazul, preocuparea de a fixa un plan, mai mult sau mai puțin precis, este unită cu studiul aprofundat al modelelor. Schițe de peisaje, de corpuri omenești, de obiecte, în întregime sau fragmentar, fac dovada unei scrupuloase elaborări. Rodin, de exemplu, invita modelele sale să execute cele mai variate mișcări, să ia atitudinile cele mai diverse, studia atunci cu minuție fiecare membru al corpului din care nu reproducea deseori în lut decît fragmente. Aceste fragmente le completa apoi, mai întîi în imaginație, apoi sculptînd un corp întreg. Deci din studiul unei mișcări parțiale, lua naștere la el planul

[341] G. Flaubert, *Correspondance*, ed. Charpentier, vol. III, p. 133.

[342] W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, Gesammelte Schriften, vol. VI, Leipzig – Berlin, Teubner, 1924, p. 218.

întregului, pe care nu-i mai rămînea decît să-l reproducă integral: „Îmi observ îndelung modelul, nu-i cer poze căutate, îl las să se mişte liber încoace şi încolo prin atelier ca un cal scăpat din frîu şi transcriu observaţiile făcute"[343]. Pentru al său *Balzac*, studie toată opera ca şi corespondenţa acestuia; vizită de asemenea locul lui natal şi schiţă aproximativ douăzeci de statui înainte de a ataca opera definitivă.

Cu toate acestea există artişti care construiesc un plan fără a fi studiat în prealabil un model concret: ei îşi crează modelul în imaginaţie. Böcklin, spre exemplu, spunea cu ironie: „Faimos artist creator mai este acela care, cînd are nevoie de schiţa unui deget mic, trebuie să aştepte ca Lina să aibe timp să-i pozeze"[344].

Dar despre oricare domeniu al artei ar fi vorba, elaborarea şi executarea planului sînt unite cu o muncă aprigă care încîntă, dar duce la disperare în acelaşi timp. Conflictul este aproape continuu între ceea ce este deja elaborat şi ceea ce aduce nou imaginaţia. Acest conflict trebuie rezolvat prin efortul de a-l stăpîni, fie adaptînd planului ideile nou apărute, fie modificînd planul conform acestor idei. Efortul este considerabil şi dă artistului simţămîntul pe care Amiel l-a formulat astfel: „Ceea ce ar putea fi, îmi tulbură ceea ce este, ceea ce ar trebui să fie, mă mistuie de tristeţe"[345].

Ceea ce reclamă o muncă într-adevăr considerabilă, în decursul elaborării, este conceperea materialelor care trebuie să concretizeze planul imaginat. Această materie rar este numai invenţia fanteziei; în cele mai multe cazuri ea este luată din realitatea lumii exterioare. După cum pictorul şi sculptorul fac studii detaliate asupra modelelor vii, scriitorul observă cu atenţie evenimente şi lucruri care i-ar putea servi, fie sub forma lor reală, fie sub o formă modificată, la executarea planului elaborat. Zola este cunoscut şi prin numeroasele sale anchete în mediile cele mai diverse; observa în cele mai mici detalii oameni şi evenimente şi nota totul în carnetul său pentru a-l utiliza la momentul potrivit.[346] Flaubert la rîndul său mărturiseşte: „Trebuie să merg la Rouen pentru o înmormîntare, aceea a doamnei Ponchet, soţia unui medic, moartă alaltăieri în stradă, unde a căzut

[343] Judith Cladel, *Auguste Rodin*, Bruxelles, G. va Oest, 1908, p. 28.

[344] Floerke, *Zehn Iahre mit Böcklin*, 2-a ed., p. 88.

[345] H. Fr. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 6 avril 1851, publicat de Eduard Scherer, Geneva, 1901.

[346] E. Toulouse, *Emile Zola*, Paris, 1896, în special p. 268 şi urm.

de pe cal lîngă soţul ei, lovită de apoplexie... Substratul tuturor acestor participări este egoismul... cum de altfel trebuie *să profiţi de orice*, sînt convins că ziua de mîine va fi de un dramatism posomorît şi că acest biet savant va fi lamentabil. Voi găsi poate acolo ceva pentru *Bovary* a mea; ce este rău în această exploatare la care mă voi deda şi care mi-ar părea odioasă dacă mi-ar fi mărturisită? Sper să storc lacrimile altora, cu lacrimile unuia singur, trecute apoi prin chimia stilului. Ale mele însă vor exprima un sentiment superior. Nu le va provoca nici un interes şi va trebui ca omul meu cumsecade (e tot un medic) să vă mişte pentru toţi văduvii. Aceste mici drăgălăşenii de altfel nu sînt ceva nou pentru mine şi am metodă în aceste studii. Eu însumi m-am disecat fără menajamente pe viu în momente deloc hazlii. Păstrez în sertare fragmente de stil sigilate cu trei peceţi şi care conţin procese verbale atît de îngrozitoare că mi-e frică să le revăd, ceea ce este, de altfel, o prostie, pentru că le ştiu pe de rost"[347].

Personajele şi evenimentele din atîtea opere de artă au, în general, ceva comun cu realitatea, imaginaţia culegînd, după cum am văzut, elementele construcţiei sale, din experienţa cîştigată. Georges Duhamel scrie: „Dacă toţi oamenii care au crezut că recunosc în Salavin ceva din firea lor m-ar cita la tribunal, aş risca mult să-mi sfîrşesc zilele în temniţă"[348].

Dar elaborarea nu se reduce la observarea realităţii nude. Artistul efectuează studii temeinice în domeniile cele mai variate pentru a găsi materialul necesar realizării operei sale. Aceasta dovedeşte în deosebi cît de puţin se reduce creaţia la o inspiraţie facilă. Tipic este în privinţa aceasta Leonardo da Vinci, pentru care a picta era a cunoaşte natura în manifestările ei cele mai variate. El nu se mulţumea să observe lucrurile, ci voia să pătrundă pînă la legea inerentă naturii lor. Fiziologia, geometria, dinamica, pînă şi geologia îi erau familiare. A picta însemna, după el, a cunoaşte mai întîi cauzele profunde ale naturii obiectului. Astfel el a consacrat mare parte a timpului său studiilor experimentale, prin care devenise promotorul ştiinţei moderne.[349] Goethe era

[347] G. Flaubert, *Correspondance*, ed. Conard, t. II, p. 274.

[348] Georges Duhamel, *Les modèles imaginaires*, Les Nouvelles Littéraires, 9 decembrie 1933.

[349] A se vedea în privinţa aceasta studiul lui Paul Valéry, *Léonard et les philosophes*, Introduction pour Léo Ferreio, *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*, Kra Paris, p. 61 şi urm.

cunoscut ca un al doilea Leonardo, pentru care natura nu avea taine. În afară de lucrările sale cu caracter exclusiv științific, opera sa poetică, începînd cu *Faust*, este plină de considerații inspirate direct din cercetările sale scrupuloase asupra naturii. Înțelepciunea ce se degajază la fiecare pas din opera sa și care formează adevăratul conținut al creațiilor sale, este de neînțeles fără cunoștinețele sale aprofundate în domeniul științelor naturii, al filosofiei, al istoriei etc...[350]

Numeroși alți autori de seamă au extras experiența lor din cunoștințele științifice mai mult sau mai puțin întinse. Zola, de exemplu, în ciclul de romane asupra familiei Rougon-Maquart, pune problema eredității cu o siguranță care presupune studii serioase. Flaubert devora biblioteci întregi. Studiile sale asupra istoriei, a filosofiei, a religiei, pînă la cele de mecanică și arte aplicate formau preocuparea lor permanentă. „Ar trebui să cunoști totul pentru a scrie; toți cîți sîntem mîzgălitori pe hîrtie, sîntem de o ignoranță monstruoasă, și totuși cum ne-ar furniza toate acestea idei, comparații! *Măduva* ne lipsește în general! Cărțile din care decurg literaturi întregi, ca Homer, Rabelais, sînt enciclopedii ale epocii lor; ei știau totul, iar noi nu știm nimic"[351] Shakespeare are cunoștințe vaste de istorie și de drept. Schiller dă dovadă în *Wallenstein* de cunoștințe bogate asupra strategiei războiului, asupra astrologiei etc. În *Wilhelm Tell* el descrie Elveția, fără s-o fi văzut vreodată, numai în urma studiilor teoretice. Dostoievski citea cu asiduitate cărți de medicină. Doctorul Zanowski, care îl tratase prin 1840, spune despre el: „În afară de beletristică F. Dostoievski îmi împrumuta cărți de medicină, în deosebi acelea care tratau despre bolile creierului și ale sistemului nervos, despre bolile psihice și ale dezvoltării craniului după vechiul sistem al lui Gall, încă în vogă pe atunci".[352] Tolstoi, pentru romanul său *Război și pace* a studiat, în cele mai mici detalii, războaiele napoleoniene și cronica timpului.

Dintre scriitorii contemporani, mertiă să fie menționată mărturisirea remarcabilă a lui Jules Romains: „În realitate eu acumulez de douăzeci de ani o experiență pe care am

[350] În cartea mea *Goethe, Cîteva aspecte*, tratez acest subiect mai amplu în capitolul *Goethe, gînditor și om de știință*.

[351] Flaubert, *Correspondance*, ed. Charpentier, vol. II, 1889, p. 388.

[352] După o notă, *Les dessins de Dostoievsky*, apărută în *Les Nouvelles Littéraires*, 11 août 1934.

încercat să o redau cît mai direct și divers posibil, și care se extinde nu numai asupra afacerilor, dar și asupra tuturor domeniilor vieții. Ceea ce a fost prea puțin luat în seamă, pînă acum, deoarece în această materie, ca și în altele, n-am fost nerăbdător. Cînd luam cunoștință de un lucru, cînd exploram un mediu, cînd mă consacram unei experiențe oarecare, nu o strigam în gura mare. Am adunat astfel un stoc de experiență din care n-am utilizat decît o infimă parte în operele mele precedente. În ce privește afacerile în particular am încerct să mă inițiez: în primul rînd făcind eu însumi unele. Am observat oameni pe care îi aveam de înfruntat, și chiar cînd aveam motiv să nu mă încred în ei sau să-i consider adversari mă străduiam să mă pun în locul lor, să privesc lucrurile din punctul lor de vedere și să deduc soluționarea în felul lor. Îmi sînt, de altfel, prieteni, un anumit număr de oameni de afaceri importanți. Am participat la convorbirile lor. I-am ascultat discutînd între ei. M-am apropiat de ei în momentele lor de destindere, cînd încetează de a manevra, de a se feri, pentru a se abandona plăcerii de a cunoaște pe alții, de a se revela, de a se comunica, de a-și exprima viziunea asupra lumii. În sfîrșit, cît despre tehnica însăși a afacerilor, n-am încetat niciodată de a mă familiariza cu ele, nu prin lecturi de vulgarizare, ci prin lecturi de specialitate: raporturi de consilii de administrație, buletine tehnice, pînă și pledoarii înaintea tribunalelor, circulare confidențiale. De altfel, în general, de cîțiva ani cea mai mare parte a lecturilor mele este de ordin documentar, în sens larg. Încerc să am, în limita posibilului, dacă nu aceeași cantitate, cel puțin aceeași calitate de informații asupra feluritelor activități ale timpului, ca și cei care s-au specializat în însăși aceste activități".[353] Să mai adăugăm mărturisirea lui Mihail Sadoveanu: „După treizeci și cinci de ani, n-am mai citit decît pentru a mă instrui. Astăzi aproape nu mai citesc romane, citesc istorie, sociologie, știință etc."[354]

În acest fel se acumulează materialul care va servi la elaborarea planului conceput pentru o operă. Acest material este adesea atît de abundent, încît problema cu adevărat grea, nu mai este inventarea, ci eliminarea lui, pentru ca planul să fie realizat armonios și unitar. Goethe spune relativ la *Faust*: „Materialul s-a acumulat în așa măsură încît acum

[353] Frederic Lefèvre, *Une heure avec Jules Romains,— Les Nouvelles littéraires*, 25 Novembre 1933.

[354] Într-o scrisoare personală.

eliminarea lui va fi operația cea mai dificilă".[355] Dacă deci conceperea materialelor reclamă o muncă intensă, nu mai puțin absorbant este procesul de eliminare; eliminarea reclamă, la rîndul său, un spirit critic din cele mai ascuțite. Aplicarea acestuia este deosebit de dificilă tocmai datorită vieții interioare continuu zbuciumată care întunecă viziunea clară, indispensabilă reflexiunii.

În ce privește datele experienței care vor servi la realizarea operei de artă, există o condiție esențială a reușitei ei: acest material trebuie să fie modelat de sufletul neliniștit și tulburat al artistului. Fără această condiție materia rămîne diformă și inertă. Problemele riguroase ale psihologiei sau ale dinamicei capătă un sens nou cînd sînt tratate de un Leonardo da Vinci. Receptate de sufletul său profund agitat, transformate în dinamism spiritual, ele vor evoca o lume plină de mistere. Legea polarității relevată de Goethe în cercetările sale asupra naturii, va reapare în opoziția Faust-Mefisto, Tasso-Antonio, care încarnează prin conflictul lor tragicul vieții pe care numai opera de artă îl poate reda. Legea eredității, sub pana lui Zola, devine o forță activă care joacă rolul destinului. Și cînd un Shakespeare, un Flaubert, un Tolstoi, se apleacă asupra istoriei, succesiunea rigidă a faptelor este convertită în vibrația vieții, în palpitul ei.

După cum planul schițat de artist își are originea în această neliniște interioară reflectată în conștiință în momentul inspirației, tot astfel materialul experienței care va servi la elaborarea operei de artă se maturizează mai întîi în aceeași neliniște în adîncul sufletului său. Faptul că artistul își dă atîta osteneală pentru a observa lumea reală și a se familiariza cu problemele ei multiple, că pune atîta pasiune pentru a aduna și a reuni elementele din care, printr-o muncă necruțătoare, își va elabora opera, nu trebuie să ne inducă în eroare. Nici o materie nu are valoare decît proiectată prin prisma vieții sale spirituale. Și cînd meșterul creator de artă se supune trudnicei asamblări a datelor care vor servi la construirea operei sale, *o face sub impulsul irezistibil al neliniștei interioare*. Pentru că sufletul omenesc se aseamănă cu o moară: cînd îi lipsește materia, se consumă pe cont propriu. Impresiile exterioare sînt necesare artistului, căci fasonîndu-le într-o profundă și uneori dureroasă neliniște și cu ajutorul spiritului său de discernămînt critic,

[355] J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, vol. III, Leipzig, Brockhaus, 1837, p. 152 (conversația din 6 decembrie 1829).

reușește să-și creeze un conținut pentru sufletul său și să-i mențină astfel echilibrul care, odată rupt, ar prezenta un veritabil pericol pentru el. Fără această materie, sufletul său s-ar agita în gol. Zbuciumul său, neputînd lua o formă sintetică, ar sfîrși prin a înăbuși definitiv aspirația sa spre lumină.

4. Creația artistică — problemă de voință

După cum am văzut, diferitele aspecte ale activității creatoare, se caracterizează printr-un efort continuu și susținut. Prin efort este stăpînit conflictul interior atît de amenințător datorită haosului căruia îi dă naștere; prin efort este impusă ordinea haosului interior și înlesnită cristalizarea unei imagini simbol; tot prin efort se cîștigă experiența din elementele căreia se vor produce noi imagini și în sfîrșit tot prin efort se elaborează imaginea inițială, schița unui plan pentru conceperea și realizarea operei de artă. Tot ce se creează prin acest efort reprezintă realizarea unei intenții anticipate izvorîtă din adîncimile vieții psihice, adîncimi în care sufletul se zbate și luptă cu toate obstacolele pentru creația sa.

Această luptă pentru echilibrarea sufletului este mobilul întregului efort prin care sufletul se afirmă, efort care, prin cristalizarea vieții interioare, determină consolidarea eului — deci efort spre spiritualizare, care nu este altceva decît cucerirea propriilor adîncimi sufletești. Într-adevăr, spiritualitatea nu ar putea fi concepută altfel decît în plină acțiune a desfășurării sale: este *energeia*, cum spunea Aristotel, adică nu ceva care *este*, ci ceva care *devine*. Această devenire, adică efortul prin care se tinde a se trece din starea haotică spre sinteza vieții conștiente, este actul spiritual al sufletului de artist. Este ceva care luptă împotriva primejdiei haosului dar care totuși este determinat tocmai de acest haos. Eliminarea definitivă a haosului ar fi anihilarea actului creator și deci a spiritualității. Neliniștea interioară, deși periclitează existența ființei spirituale, este în același timp izvor de fecunditate spirituală. Este creatoare de act spiritual și face posibilă creația operei de artă tocmai fiindcă pune în pericol existența. Astfel toată experiența conștientă este scufundată în adîncul inconștientului, unde este des-

compusă și asimilată, pentru a fi regrupată într-o nouă sinteză, printr-un efort mereu reînnoit.

Acest act de descompunere și recompunere este fermentul creator al operei de artă. Fără neliniștea care duce la acțiune, opera de artă n-ar fi existat. Originea ei se află într-o atitudine, care foarte adesea este o revoltă față de realitatea existentă. Creînd, artistul își exprimă dorința de a aduce o schimbare în viața sa interioară, de a schimba astfel haosul în cosmos. Prin imaginația sa, adică prin crearea unei noi sinteze din elementele experienței dobîndite, el își afirmă *voința* de a schimba ceea ce este dat. Și aplicînd un sever spirit critic agitației imaginației sale, pentru a selecționa propriile sale invenții și a le compune într-un tot cît mai armonic, el *intervine* în propria sa viață interioară. Această intervenție este o luptă plină de efort, fiindcă eul își impune o lege căreia vrea să i se supună. Prin aceasta se deosebește viața spirituală, creatoare de artă, de viața organică. Este o gravă eroare să se creadă că opera de artă se datorează unei dezvoltări analoage cu aceea a vieții organice. Intenția de a modifica realitatea dată îi lipsește cu desăvîrșire acesteia din urmă. Organismul constă dintr-o serie de programe latente care se dezvoltă treptat. Calea acestei dezvoltări este determinată în aceste programe și nu face decît să parcurgă, pas cu pas, drumul prescris. În viața spirituală, care dă naștere operei de artă, există, dimpotrivă, o intervenție neîncetată. Eul spiritual se creează grație efortului și în măsura în care se străduiește să ordoneze haosul, să sintetizeze elementele disparate ale imaginației în creații consistente. Drumul operei de artă nu este conținut în anumite programe, ea nu este fructul unei simple dezvoltări, ci se datorește unei forțe voluntare și continui impuse dinamismului interior. În timp ce lumea organică se afirmă printr-o dezvoltare lentă, determinată de directive inerente, lumea spirituală constă dintr-o cucerire, mereu reînnoită a eului propriu. Spiritul se creează pe sine însuși. Prin încetarea acestui efect, ce tinde să clarifice haosul interior și să-l cristalizeze într-o imagine-simbol, ființa umană ar fi redusă la o simplă viață organică. Creația spirituală presupune o muncă aprigă ca și un discernămînt vigilent și ascuțit. Spiritul nu se mulțumește cu ceea ce există, ci, acceptînd sau refuzînd diferitele stadii ale vieții interioare, își creează o lume nouă. Astfel el nu se lasă dominat de un determinism rigid, ci își păstrează libertatea de mișcare — ceea ce îi dă posibilitatea de a depăși legile vieții organice.

În această afirmare a eului spiritualitatea se complace. Efortul spre cristalizarea într-o imagine-simbol, invenția unui plan, schimbările pe care le impune, elaborarea materiei constructive, sînt tot atîtea activități prin care se manifestă spiritualitatea. În acest efort artistul își regăsește în cele din urmă eul și trăiește cea mai intensă bucurie — chiar dacă același efort îi pricinuiește suferințe de nedescris. Efortul tinde să se încarneze în forme obiective, totuși, ceea ce îl încîntă pe artist nu este numai opera în sine, nici produsul efortului său, ci mai ales lupta pe care a trebuit să o susțină, pentru că prin această luptă a putut să se afirme ca existență spirituală. El se simte artist în măsura în care se simte capabil de efortul care transformă agitația vieții interioare într-o viziune superioară, susceptibilă să fie înfățișată într-o formă obiectivă. Este efortul spiritualizator care îl încîntă pe Sfîntul Augustin: „Dar de ce sufletul se bucură mai mult de a redobîndi ceea ce a iubit, decît de a-l fi posedat mereu?"[356] Iar Lessing spunea că dacă Dumnezeu i-ar propune soluțiile tuturor problemelor, nu i-ar fi deloc recunoscător, fiindcă preferă să le caute el însuși.[357]

Un suflet care, printr-o elaborare necontenită, luptă pentru propria unitate — iată ce este sufletul artistului. Elaborîndu-și opera, el își creează și propria personalitate, fiindcă prin efortul depus el pune stavilă haosului lăuntric, care nu încetează să-l atragă. În felul acesta se lărgește orizontul existenței sale, care capătă un sens mai profund, fiindcă ea nu mai este o simplă realizare a unor instrucțiuni date, ci ascede la creații după un model care e propria operă. Aceasta presupune o putere de decizie. Artistul nu se mărginește să exteriorizeze pur și simplu ceea ce impulsul lăuntric i-a sugerat la întîmplare, ci alege și decide. După cum viața lui interioară este într-o dureroasă tensiune pentru a înfrîna conflictul interior, tot așa el continuă efortul spre ordine, acceptînd sau eliminînd elementele inspirației pînă la realizarea armoniei operei. Soarta operei lui și soarta propriului său suflet depinde de puterea lui de a decide. Artistul își realizează opera fiind agitat de forțe contrarii și de aceea creația sa este impregnată de atîta suferință. Artistul poartă în sine Necunoscutul care este sursa incertitudinilor sale

[356] Saint-Augustin, *Confessions*, trad. A. D'Audilly, t. I, Paris, Gamier, 1925, p. 282.

[357] A se vedea *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1962, p. 138.

nesfîrşite şi acolo se află sursa inspiraţiei sale. Confuzia, îndoiala, zbaterile vieţii sale interioare, îl înspăimîntă, îi dau senzaţia de spaimă perpetuă, fac să se nască în el efortul de a atinge luciditatea conştiinţei şi de a o menţine prin acte de voinţă decisive. Astfel, însăşi conştiinţa lui este rezultatul spaimei care îl previne şi îl pune în gardă. Cîtă dreptate are Kierkegaard cînd spune: „Conştiinţa spiritualităţii nu se obţine decît dincolo de disperare".[358] Ca să scape de îndoielile care îl duc la disperare, de angoasa care îl striveşte, de toate luptele interioare al căror cîmp de bătaie este sufletul său, artistul, cel adevărat, creatorul, nu găseşte decît o singură, ieşire: efortul elaborării care prin alegerea pe care o implică, între elementele disparate ale imaginaţiei, reprezintă o succesiune de nenumărate acte voluntare decisive.

Aceste aspecte variate ale efortului ne dezvăluie dureroasa naştere a operei de artă. Sîntem deci departe de concepţia idealistă a domniei muzelor generoase care vedea în artist un interpret, „fără voia lui", al zeilor. Creaţia lui este, dimpotrivă, un imens efort. El ajunge la concepţia operei de artă, printr-o opoziţie voită la toate reacţiile instinctive, elementare, care nu vizează decît lumea exterioară; el vrea să se ridice deasupra acestei lumi, *vrea* o lume a sa, concepută şi realizată de el, în interiorul său. Retrăgîndu-se în sine, el simte, cu toate acestea, ce primejdie reprezintă pentru el propria sa lume interioară la cea mai mică ruptură a echilibrului; el *vrea*, aşadar, pentru a para primejdia, să introducă o ordine în haosul vieţii sale psihice şi pentru a-i da o formă cristalizată, el creează, din datele experienţei trăite, sinteze marcate de personalitatea sa: *vrea* o realitate, diferită decît cea care îi e impusă, o lume a lui, încarnînd viaţa sa interioară, simbolizată de creaţiile sale.

Creaţiile artistului nu sînt un „dar al muzelor" ci sînt expresia *propriei sale voinţe. Artistul creează fiindcă o vrea şi vrea să creeze fiindcă creaţia pentru el este singurul mijloc de a-şi cuceri echilibrul sufletesc.*

Voinţa creatoare a artistului îşi are originea în năzuinţa sa de a depăşi domeniul limitat al cadrelor biologice, în dorinţa demonică de a clădi pe natura originară o „a doua natură", cum au spus-o Goethe şi Paul Valéry, o natură al cărei stăpîn va fi şi căreia îi va porunci.

[358] S. Kierkegaard, *Traité du désespoir*, trad. Kund Ferlow şi Jean Gateau, Paris, Gallimard, 1932, p. 85.

Iniţiativa se opune, astfel, determinismului impulsurilor instinctive. Această însuşire este dominantă la artist, care poate astfel să opună lumii date o lume a propriei sale creaţii.

Opera de artă, prin faptul că este produsul unei voinţe, nu satisface o nevoie primitivă, cum pretind biologii şi nu este nici simpla sublimare a unui instinct, a instinctului sexual, de exemplu, cum cred psihanaliştii. Efortul inspiraţiei şi al elaborării artistice derivă dimpotrivă din insatisfacţia faţă de natura primitivă deasupra căreia tinde să se ridice personalitatea. De altfel, acest fel de a vedea începe să cîştige teren chiar printre psihanalişti. Otto Rank, un psihanalist de seamă, care s-a consacrat mai ales studiului creaţiei artistice, spune într-o lucrare recentă: „Opera creatorului nu este deci sublimarea instinctului sexual; ea este expresia voinţei individuale, care aproape că poate fi socotită antisexuală".[359] Ea nu se naşte din simpla voinţă de a trăi, ci din voinţa de a deveni stăpînul soartei proprii, de a nu se lăsa în voia înclinărilor accidentale, ci de a le depăşi şi a le subordona unei conduite disciplinate, asigurînd astfel unitatea eului. Artistul este un revoltat, ca Prometeu, care se ridică împotriva obscurităţii naturii primitive, aducîndu-i lumina conştiinţei, pe care vrea să o întreţină cu preţul unor eforturi imense şi căreia îi supune tot ce e primitiv şi descoperă astfel o existenţă superioară: aceea a spiritului, creată de el însuşi. Este o lume care trăieşte în el, născută din lupta cu pornirile instinctive şi superficiale şi din atitudinea împotriva realităţii exterioare. Lucifer din Caïn-ul *Lordului Byron* exprimă admirabil această idee:

„Gîndiţi şi induraţi şi plăsmuiţi
O lume înăuntru'n pieptul vostru,
De nu vă mulţumeşte cea de-afară,
Şi astfel voi veţi fi tot mai aproape
De-a spiritului fire şi avea-veţi
În lupta cu voi înşivă izbînda".[360]

Pierre Janet nu greşeşte cînd afirmă că sufletul omenesc caută, fără să obosească, triumful. Are *nevoie* de triumf pentru ca să-şi menţină echilibrul interior.[361] Dar echilibrul

[359] Otto Rank, *La volonté du bonheur*, Paris, Stock ed., 1934, p. 127.

[360] Lord Byron, *Caïn*, actul II (ultimele rînduri), trad. P. Grimm, Bucureşti, Cultura Naţională, 1924.

[361] A se vedea capitolul *Raportul dintre joc şi creaţia artistică*, din această lucrare.

nu este posibil decît rezistînd capriciului instinctului printr-o atitudine fermă. Triumful presupune un act de voință. Este singura sursă a spiritualității. Nietzsche ne avertizează: „Munca voastră să fie o luptă, pacea voastră să fie o biruință".[362] Fiecare moment al elaborării, în care artistul reușește să clarifice o idee ca s-o adauge la conținutul în devenire al operei sale, este o victorie. Dar, vai! pacea este de scurtă durată, fiindcă forțele primitive reapar fără încetare și reclamă eforturi noi, mereu reînnoite. În felul acesta tensiunea devine permanentă și ține mereu treaz spiritul. Calmul definitiv ar fi moartea spiritului; numai lupta alimentată de forțele interioare reînnoite mereu poate să-l țină treaz și să-l încarneze, în toată devenirea lui, în creații profunde. „Dass du nicht enden kannst, das macht dich gross" (Ești măreț prin ceea ce nu termini) — o spune Goethe în *„West-östlicher Divan"*.

Școala psihanalistă a relevat o idee, care s-a răspîndit cu mult succes: aceea că diferitele lipsuri, acțiunile interzise, sînt cele care excită mai mult imaginația. Opera de artă, prin urmare, n-ar fi decît un fel de Ersatz, cum spun germanii, ceva ce suplinește o lipsă, realizarea pe plan mental a unei dorințe neîmplinite în plan real. Pentru a ilustra această idee se citează deseori un exemplu tipic, cazul lui Wagner care ar fi compus pe *Tristan* ca o substituire a iubirii lui fără speranță pentru Mathilde Wesendonck. Ideea este, pe cît de sugestivă, pe atît de simplistă. S-o admitem ar însemna să neglijăm tot ce am putut constata cu privire la izvorul operei de artă. Este adevărat că unele dorințe neîmplinite pot să intensifice imaginația (călătorii în deșert, de exemplu, au adesea halucinații sub influența setei), dar de aici pînă la opera de artă este o distanță! E greu de presupus că textul și partitura lui Tristan puteau da lui Wagner o compensație a iubirii sale pentru Mathilde Wesendonck. Dimpotrivă este mai probabil ca tocmai prin această operă iubirea lui să crească. Dacă a trebuit în cele din urmă să pună capăt acestei iubiri, motivele sînt de cu totul altă natură.

Nu, opera de artă nu substituie nimic, ea este pur și simplu rezultatul voinței de a crea. Dorințele nesatisfăcute pot cel mult să *excite* și să *declanșeze* un conflict interior. Opera de artă este rezultatul efortului de a domoli acest conflict,

[362] Fr. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra (De la guerre et des guerriers),* trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 61.

ceea ce nu înseamnă nicidecum împlinirea, substituirea sau înlocuirea unei lipse. Dorința nesatisfăcută excită numai, cum am spus, conflictul cum îl poate excita un drog. Opera de artă are valoare pentru creatorul ei, întrucît este o izbîndă asupra haosului, indiferent de ce anume a putut favoriza acest haos. Wagner ar fi fost forțat să creeze chiar dacă iubirea lui pentru Mathilde Wseendonck ar fi fost fericită, cel mult ar fi variat subiectul, ca și, poate, nuanța emotivă, dar în nici un caz iubirea n-a putut determina forța creatoare a lui Wagner. Forța creatoare rezidă în susceptibilitatea vieții interioare, care trebuie să fie excitată, și în efortul de a domoli conflictul dezlănțuit. Fără această susceptibilitate și fără puterea de voință care ordonează haosul interior, cea mai aprigă dorință n-ar putea să ducă vreodată la realizarea unei opere de artă. *Creînd, artistul vrea,* dar nu în sensul în care animalul vrea hrana. *El vrea o cristalizare indiferent de excitantul care a provocat haosul interior.* Din această voință spre cristalizare și nu din natura excitantului, vine forța lui creatoare. Dacă dorința neîmplinită se reflectă într-o operă de artă aceasta se întîmplă prin simplul fapt că ea face parte din conținutul psihic și că orice conținut psihic poate fi exprimat într-o operă de artă.

Opera de artă este deci opera voinței. Prin actul creator artistul își afirmă voința de a depăși aspectul primitiv al naturii sale. Cu cît efortul lui este mai mare, cu atît eul se simte mai consolidat și mai înălțat. De aici îndărătnicia artistului de a nu da înapoi din fața dificultăților din drumul său. Dimpotrivă, dificultățile îi stimulează voința, o pun la încercare. Flaubert spunea: „Cărțile pe care mă ambiționez mai mult să le scriu, sînt tocmai acelea pentru care dispun de mai puține resurse".[363] Iar subtilul André Lhote găsește următoarele cuvinte foarte fericite despre El Greco: „Cine ar putea susține că pentru El Greco (cel mai wagnerian dintre plasticieni) subiectul comandat avea vreo însemnătate? Era în ochii săi o dificultate în plus, deci *un motiv mai mult* de stimulare mentală, un mijloc de a-și exprima răzvrătirea" [364]. Prin acest efort artistul realizează destinul său superior: de a se ridica deasupra aspirațiilor primitive ale speciei și de a deveni o personalitate spirituală. Și în

[363] G. Flaubert, *Correspondance*, ed. Conard, t. II, p. 255.
[364] André Lhote, în *Nouvelles Revue Française*, 1 Mars, 1934.

acest fel trebuie să interpretăm cuvintele lui Böcklin: „... voință este ceea ce vreau să văd în fiecare linie".[365]

În antichitate, artistul era considerat o ființă divină fiindcă se credea că este, *fără voia lui*, interpretul zeilor. Astăzi trebuie să-l considerăm divin pentru că *știe să vrea*, pentru că știe, prin efort, să-și stăpînească și să-și cristalizeze propriile intenții.

[365] Gustav Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*, ed. II, p. 57.

Capitolul III

FAZA EXECUTĂRII

1. Procesul de transcendere

Procesul intens al elaborării operei de artă marchează o etapă esențială în aspirația sufletului de a-și făuri propriul destin. Originea acestei aspirații este foarte îndepărtată: ea trebuie căutată în atitudinea prin care sufletul depășește cursul obișnuit al dezvoltării biologice. Această atitudine a dezlănțuit conflictele interioare care, indirect, au determinat cristalizarea unei imagini-simbol și elaborarea ei. Întreg cursul elaborării, cum am avut prilejul să vedem, se caracterizează printr-o tensiune, alimentată de neliniștea niciodată domolită.

Aceeași neliniște face ca procesul creator să nu se oprească la faza elaborării. Cu toate că haosul interior a fost cristalizat sub forma unei imagini clare și că efortul elaborării continuă să lumineze conștiința, deci să domolească întrucîtva neliniștea interioară a artistului, sentimentul de a-l domina este departe de a fi destul de puternic pentru a aduce suficientă liniște în sufletul său. Elaborînd, sufletul este încă prizonierul propriei interiorități, la discreția unor forțe care îl amenință încă. Cu toate că printr-un efort susținut stăpînește situația el are nevoie de o altă certitudine decît cea cucerită, are nevoie de un punct de sprijin de o altă natură decît cel pe care i-l oferă mobilitatea sa interioară. Sufletul caută să evadeze din închisoarea sa, el își îndreaptă privirea spre domeniul mai stabil al lumii exterioare. Prin aceasta, el vrea să depășească cadrul insuficient al eu-lui, *vrea să se comunice* lumii exterioare, vrea să *transcendă*. Această transcendere nu e dominată, bineînțeles, de lumea exterioară, nu este un scop pentru eul său, ci numai un mijloc; ea nu este decît un pivot al creației. Comunicîndu-se în afară, adică transcendînd, eul artistului își lărgește domeniul pentru a găsi

noi puncte de sprijin, şi aceasta cu scopul unei consolidări efective.

Desigur, s-ar putea găsi o oarecare contradicţie între retragerea sufletului din lumea externă (pentru a se refugia, aşa cum am subliniat-o în mai multe rînduri în lumea sa interioară) şi revenirea sa apoi spre exterior. Această revenire în nici un caz nu se poate interpreta ca o capitulare. Fiindcă sufletul revine în afară sub *o formă nouă, spiritualizată prin neliniştea şi agitaţia cului.* El s-a pătruns de toate pericolele care l-au pîndit din adîncul neliniştii tulburătoare, uneori patologice a haosului interior, a întrevăzut limita dintre „a fi" sau „a nu fi", şi, fără a se aservi lumii exterioare, el revine la aceasta pentru a găsi aici un punct de sprijin. Dar revine triumfînd, fiindcă exteriorizîndu-se el opune lumii exterioare viziunea unei alte lumi, a lumii eului său.

Artistul se comunică lumii externe, prin mijloace care aparţin acestei lumi: verbul, culoarea, pinza, marmora, dar utilizîndu-le, le dă un sens, un sens profund îmbogăţit de viziunea sa. Acest sens transmis operei stabileşte o trăsătură de unire între artist şi noi, contemplatorii. Contemplînd creaţiile sale, noi ne regăsim în sensul simbolizat de acestea, ceea ce ne permite să spunem că artistul, departe de a se aservi lumii externe în care îşi caută sprijin, dimpotrivă o cucereşte în virtutea sensului spiritualizat pe care i-l comunică.

Singurătatea din lumea interioară duce la exteriorizare. În domeniul biologic, tendinţa spre exterior are drept cauză necesitatea de a satisface anumite nevoi organice. În creaţia artistică neliniştea interioară, spaima singurătăţii dau artistului un imbold irezistibil, o adevărată necesitate de a se afirma spre exterior. Singur, pradă unei intense agitaţii interioare, artistul este cuprins de o imperioasă dorinţă de a transcende, fiindcă cu toată rezistenţa eului, lupta surdă dusă în solitudine, în cele din urmă îi clatină existenţa. *Singurătatea interioară i-a maturizat imaginaţia zbuciumată; ieşirea în afară se impune cu necesitate.* Pentru artist, este o problemă de existenţă. François Mauriac o mărturiseşte sincer şi convingător: „Gide a scris, cred, că dacă ar fi fost oprit să scrie cărţi, şi-ar fi luat viaţa. Da, există oameni care nu-şi pot imagina cum ar fi putut trăi fără să dea expresie zbuciumului lor. Această pasiune, de altfel, nu se confundă cu vocaţia literară. La colegiu, în timpul lungilor seri de studiu, umpleam pagini din jurnalul meu, sau întreţineam cu camarazii o corespondenţă nesfîrşită. Era deja literatură? Nu, pentru mine conta un singur lucru: să pun ordine în confuzia mea interioară, să văd clar. Ca student şi cînd nu-mi nici trecea prin minte că aş putea deveni într-o zi autor, continuam să cedez acestei necesităţi. Pregătirea oricărui examen, a oricărui concurs nu m-a dispensat de această primă datorie faţă de mine însumi, să exteriorizez dezbaterea mea, drama mea, destinul meu"[366]. André Gide, citat de Mauriac, o spune şi sub altă formă: „Pentru ce am scris această carte? Pentru că am crezut că *trebuia* să o scriu... Simţeam că n-aş putea muri mulţumit dacă aş păstra toate acestea pe inimă"[367]. Lord Byron confirmă acelaşi lucru: „Să ies din eul meu (din acest blestemat egoism) a fost totdeauna singurul, întregul şi sincerul meu motiv de a scrie". În legătură cu *Bride of Abidos* mărturiseşte: „A fost scrisă în patru nopţi pentru a-mi alunga visurile. Dacă n-ar fi fost aşa, niciodată n-aş fi scris-o; şi dacă n-aş fi făcut nimic în acest timp ar fi trebuit să înnebunesc mîncîndu-mi propria inimă" [368]

Artistul creator aspiră spre exterior fiindcă zbuciumul interior îi devine insuportabil. Trăsătura esenţială a existenţei sale este de a exterioriza tot ce nu poate stăpîni în interioritatea sa. Aşa iau naştere creaţiile obiective ale spiritului său. Epicur învăţa că rostul filosofiei (ar trebui poate să adauge a unei anumite filosofii) este să elibereze omul de spaimă. În materie de artă acelaşi rol îi revine exteriorizării; ea eliberează artistul de neliniştea sa.[369] Creatorul, care vrea să-şi consolideze o lume a sa, rod al fiinţei sale, are nevoie de lumea exterioară, fiindcă eul nu se poate realiza decît prin confruntare cu non-eul, adică cu existenţa obiectivă: „Kein Ichbewusstsein ist ohne irgend ein noch so dürftiges Gegenstandsbewusstsein" (Nu există conştiinţă de sine fără un minim de conştiinţă a obiectivităţii) spune cu drept cuvînt Jaspers.[370] Eul este într-o agitaţie nesfîrşită, fără limite, fără cadru precis. Sufletul se sfîşie în această imprecizie şi este ameninţat de o epuizare iremediabilă. Pentru a-şi trasa o

[366] François Mauriac, *Lectures d'été. (Le Temps*, 31 Juillet, 1934*)*.
[367] André Gide, *Divers* (Lettre a Sir Edmund Gosse) 10 ed. Gallimard, p. 155.
[368] *The Works of Lord Byron (Lettres and Journals*, vol. II*)*, London, John Murray, 1898, p. 320—321.
[369] A se vedea această problemă la Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933, p. 464 şi urm.
[370] Karl Jaspers, *Philosophie*, vol. I, Berlin, 1932, p. 8.

limită, el recurge la lumea obiectivă. Transcendînd, eul se poate consolida și afirma ca entitate spirituală distinctă.

Această evaziune din sine nu este deloc neașteptată. Lumea eului, deși este ceva prin excelență subiectiv, este departe de a fi produsul exclusiv al interiorității. După cum am arătat, procesul imaginației, cu ajutorul căruia este ordonat haosul interior, își are sursa în experiența cîștigată în contact cu lumea obiectivă. Imaginea-simbol, prin urmare, deși modelată în lumea lăuntrică, nu ar fi creată fără impresiile venite din afară. Aceste impresii, păstrate în inconștient, sînt rezervele la care recurge interioritatea pentru a se clarifica și a-și găsi liniștea. *Realitatea obiectivă nu este deci străină eului.* Primul pas spre ușurare, apariția imaginei-simbol, se face deja cu concursul ei. Dar simpla apariție a imaginei în conștiința artistului, fiind departe de a-i da ființei liniște și stăpînire suficientă, eul simte nevoia să se comunice lumii obiective. Fixitatea însăși, fie ea aparentă și relativă, a acestei lumi, este capabilă să-i dea încrederea în sine.

Dar transcenderea artistului creator în lumea obiectivă, nu este o simplă descărcare sub forma unor mișcări expresive. În sufletul artistului s-a modelat o lume întreagă, cu un sens profund, lume pe care vrea să o exteriorizeze cu un vădit scop de triumf: vrea să exercite o influență asupra semenilor. Chinul său caută să-și găsească ecou. Sufletul omenesc caută înțelegerea celorlalți fiindcă astfel se simte ușurat. Atrăgînd în sfera sensibilității sale pe cei cu care ar putea-o împărtăși, lupta îi devine mai ușoară. Dar artistului i se va pune această problemă grea: exteriorizîndu-și zbuciumul, să găsească mijlocul de a pătrunde în inimile celorlalți.

Deci aceeași neliniște determină atît procesul de cristalizare interioară, cît și tendința de transcendere. Executarea operei de artă nu este decît continuarea firească a unui proces început înainte. E.v. Hartmann spune cu multă justețe: „Aceeași nevoie care l-a dus la compoziția internă a operei de artă, determină și exteriorizarea sa obiectivă"[371] Ideile artistului sînt idei-forță, hrănite din conflicte sufletești, care tind în mod irezistibil spre elaborare și executare.

[371] E. v. Hartmann, *Aesthetik*, vol. II, p. 547 *(Ausgewählte Werke)* vol. VI, Leipzig, W. Friedrich (s.d.).

2. Materia și forma

În faza execuției, problemele cele mai importante ce se impun atenției noastre sînt problema materiei și problema formei. Datorită dinamismului care îl determină pe artist să transcendă, el este obligat să recurgă la materiale sensibile, care pot fi: limbajul, sunetul muzical sau materia plastică, cărora le dă o anumită formă. Dar ar fi greșit să se creadă că aceste probleme se ivesc numai în faza execuției. În ce privește forma, am studiat-o deja cînd am vorbit de ordinea pe care artistul vrea să o impună agitației sale interioare. Viața spirituală este mai ales creatoare de forme, fiindcă forma este mijlocul de a canaliza impulsurile difuze care îi amenință echilibrul sufletesc. Dar trebuie să reamintim, bineînțeles, că nu este vorba de o spiritualitate care acceptă orice formă impusă din afară. Spiritualitatea nu există în afara formei, ea se realizează în măsura în care impulsurile vagi sînt cristalizate în forme mai mult sau mai puțin determinate. Spiritualitatea este indisolubil legată de formele pe care le creează. Deci din momentul în care licărește o scînteie de viață spirituală, ne aflăm în lumea formelor.

Același lucru se poate spune relativ la materia sensibilă în care va fi reprezentat conținutul elaborat. Ea nu este străină de forma care o animă. Cînd în imaginația artistului se ivesc și sînt elaborate diferitele idei, rod al inspirației sale, acestea conțin deja o tendință de a fi înfățișate într-o anumită materie sensibilă. În mintea artistului ele sînt elaborate în vederea acestei înfățișări. Poetul gîndește în cuvinte, muzicianul în sunete, pictorul și sculptorul în culori, figuri și forme, însoțite de o tensiune care face posibilă executarea lor concretă. Lumea interioară se cristalizează cu scopul transcenderii într-o materie sensibilă. Henri Focillon, a cărui lucrare *Vie des formes* este consacrată în întregime acestei probleme, are în această privință idei de un adevăr adînc și sugestiv: „Forma cere părăsirea acestui domeniu, spune el; exterioritatea sa este principiul său intern și viața sa în imaginație este o pregătire pentru viața în spațiu. Înainte de a se desprinde de gîndire și de a pătrunde în durată, materie și tehnică, ea este durată, materie și tehnică. După cum fiecare materie are vocația sa formală, fiecare formă are vocația sa materială, deja schițată în viața interioară".[372] Aceste cuvinte arată că pentru artistul creator,

[372] Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 67.

opoziția între subiect și obiect, între spirit și materie, nu este fundamentală. Chiar și în cazul artelor plastice, pentru care mijloacele de realizare concretă sînt mai puțin subiective decît în poezie și în muzică, materializarea provine tot din impulsul interior. Ar fi o eroare să presupunem că artistul elaborează pe plan mental anumite forme pentru care caută apoi o posibilitate de executare, prin mijloace necunoscute, la elaborarea mintală. Elaborarea mintală *conține* deja impulsul spre materialitate. Pe măsură ce în spiritul său se cristalizează ideea, dacă este vorba într-adevăr de o idee artistică, tendința de a fi încorporată într-o materie se cristalizează și ea. Henri Focillon adaugă: „Intenție, dorință, presimțire, oricît de reduse, oricît de fugitive le-ai vrea, forma cheamă și posedă atributele sale, proprietățile sale, prestigiul său tehnic. În spirit ea este deja tușă, crestătură, fațetă, traseu linear, lucru sculptat, lucru pictat, îmbinare a maselor în materiale definite. Ea nu se abstrage. Ea nu este lucru în sine. Ea angajează tactilul și vizualul... Mîna lucrează în spiritul său. În abstract ea creează concretul și în imponderabil, ponderea".[373] Considerațiile lui H. Focillon asupra artelor plastice sînt cu atît mai adevărate pentru artele mai subiective, poezia și muzica.

Artistul creează într-o formă obiectivă, fiindcă are nevoie de puterea de constrîngere a materiei pentru a se stăpîni pe sine însuși. Însă considerațiile precedente cer o precizare care trebuie subliniată în mod deosebit. Recursul artistului la constrîngerea materiei exterioare, adică verbală, muzicală, plastică, nu *se petrece într-o ordine succesivă*. Vrem să spunem că această constrîngere nu este posterioară sentimentului de dezechilibru. Dimpotrivă, *atracția materiei există de la început, în fazele cele mai obscure ale inspirației, fiindcă încă din acest moment, artistul este atît de profund zguduit, încît caută spontan sprijin în materializare.* Ceea ce nu poate fi descris decît în succesiune, se petrece în realitate *concomitent*. Un exemplu poate lămuri această idee: cînd cineva, traversînd o punte îngustă, se clatină și este pe punctul de a se prăbuși în prăpastie, el nu așteaptă să se convingă că, prin propriile puteri, nu și-ar putea restabili echilibrul, ci concomitent cu pasul greșit se prinde de un sprijin exterior. *Intensitatea zdruncinării în fața pericolului aduce cu sine tendința de a căuta sprijinul în obiectele exterioare.* Același lucru în cazul artistului. El nu este un simplu trecător ce

[373] *Ibidem*, vol. II, p. 68.

bate drumurile omului de rînd, el este un neliniștit care, pîndit de primejdiile la care este expus sufletul său, în timp ce este atras de abisurile acestuia, caută un sprijin dinafară. Astfel, ideea ivită în conștiință cu fiecare emoție este o idee-forță, care, prin însăși natura sa și prin originea ei, tinde spre materialitate, spre o formă concretă. *Forma materială a ideii artistice ia naștere odată cu ideea însăși, ea nu este ceva exterior ce se adaugă ideii.* Este vorba de geneza unei adevărate opere de artă. Dacă emoția nu este destul de intensă, adică conflictul destul de puternic pentru a chema, împreună cu ideea, materalitatea sa, avem de a face cu o operă mediocră, care ar fi putut să nu fie creată, cu o operă-dexteritate și nu cu o operă viabilă.

Astfel, disputa tradițională între fond și formă, spirit și materie, în raportul lor cu creația artistică, este lipsită de temei. În decursul acestui capitol, vom încerca să confirmăm această idee.

După această expunere preliminară, să încercăm o analiză a problemei.

Tot ce se petrece în interioritatea artistului, este o luptă decisivă, nu numai pentru elaborarea ideii ci și pentru realizarea ei. Esențialul muncii sale este tocmai lupta cu materia în care va fi încarnată ideea elaborată. Aceasta este adevărata piatră de încercare a artistului. Este artist în măsura în care este în stare să însuflețească materia, prin sensibilitatea sa. Ideea generatoare în sine încă nu este artă. Ea nu poate deveni artă decît comunicîndu-se unei forme materiale. *Pentru că sentimentul și ideea nu dobîndesc o valoare estetică decît prin lupta cu materia în care se realizează.* „Arta constă într-o intenție bine conturată și în ajustarea expresiei la intenție: a asigura intenției justa expresie la care poate pretinde", spune Henri Delacroix.[374]

Lupta cu materia nu este un proces izolat și aparte. După cum am putut vedea în capitolul precedent elaborarea are loc fiindcă lumea interioară, haotică și zbuciumată a artistului, se cere organizată. Însă simpla elaborare mentală nerealizînd decît în mică măsură ordinea dorită, interioritatea continuă să fie pradă agitației tulburătoare. Stăpînirea ei definitivă, la aceasta servește materia și de aceasta se cramponează spiritul artistului posedat de profundul său cutremur sufletesc.

[374] Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, Alcan, Paris, 1927, p. 84.

Această stăpînire nu e atinsă decît atunci cînd materia este dominată cu totul. Hebbel exprimă o idee asemănătoare: „Entuziasmul pe care artistul îl nutrește pentru idealul său nu-l poate dovedi decît realizînd acest ideal prin toate mijloacele artei sale. Nu ajunge să privești norii și să strigi: «Ce zeiță văd!». Asta nu realizează zeița pe pînză. Și nici măcar nu e adevărat că el însuși vede o zeiță. El o obține numai pictînd-o, și n-ar lua niciodată penelul dacă ea i-ar fi apărut cu adevărat".[375] Luptîndu-se cu materia, artistul luptă pentru consolidarea eului său. Este continuarea aceluiași proces, doar că lumea obiectivă îi oferă un suport mai ferm. Căutînd cuvintele și sunetele cele mai adecvate, îmbinînd culorile, mînuind argila, el cizelează propriul său suflet. Numai așa se explică cum materia, indiferentă și amorfă, capătă sub mîinile lui un sens spiritual. Luptînd cu materia, el luptă cu conținutul său sufletesc, cu haosul interior care-l stăpînește. Ceea ce vom contempla și, împreună cu noi, va contempla el însuși, este rezultatul efortului său creator, exercitat asupra propriului haos și asupra haosului materiei. Nietzsche spune admirabil: „În om este materia, fragmentul, excesul, argila, noroiul, nebunia, haosul; dar în om este și creatorul, sculptorul, duritatea ciocanului și contemplația divină a zilei a șaptea".[376]

Forma concretă a operei de artă ascunde una din cele mai adînci taine ale vieții spirituale. Spiritualitatea se divide și se reprezintă sieși. Artistul se recunoaște pe sine în creația sa obiectivă. Dar ceea ce contează este că opera de artă nu reprezintă, pur și simplu, un fragment din viața spirituală a artistului, ci că ea *reprezintă calea spiritualității*. Artistul nu are o spiritualitate complet formată, pe care apoi o varsă într-o formă materială, ci, dimpotrivă, frămîntînd și formînd materia, el își cristalizează și își realizează propria spiritualitate. Inspirația și elaborarea sînt doar indicii ale cristalizării unui anumit grad de spiritualitate; această cristalizare se desăvîrșește abia în contact cu materia. Prin voința de a se reprezenta pe sine într-o formă concretă, prin truda depusă pentru a desăvîrși reprezentarea, spiritul atinge deplina sa dezvoltare. După cum am subliniat în repetate rînduri, spiritualitatea izvorăște din voința de a introduce ordine în haosul primitiv al vieții interioare. Realizarea acestei ordini cere eforturi imense. Dar toate

[375] Citat după H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 157.
[376] Citat de Thiery Maulnier, *Nietzsche*, Paris, Rodier, 1933, p. 181.

aceste eforturi s-ar pierde în vagul lumii interioare dacă nu ar exista un domeniu în care poate să se exercite. Materialul artistic, fie că este verbul sau sunetul muzical, fiecare cu legile lui, fie că este pînza sau marmora, opune o anumită rezistență. Această rezistență dă o fomă consistentă sforțărilor din interior. Artistul nu trece pur și simplu de la o spiritualitate deplin formată la o formă materială. E profund greșită părerea că opera concretă n-ar fi altceva decît copia unei imagini formate în lumea interioară a artistului. *Opera nu reproduce, ci dezvoltă o imagine.* Imaginea mentală, oricît ar fi de puternic elaborată, încă nu este definitivă; ea este prea puțin consistentă. Ea nu se precizează cu adevărat decît prin lucrarea asupra materiei. Treptat, pe măsură ce opera concretă începe să se precizeze, se înfiripează și o ordine în sufletul artistului; și în aceeași măsură acesta se spiritualizează. Opera de artă nu este o amprentă, nu este, pur și simplu, imprimarea în materie a unui clișeu spiritual. Ea este *o entelechie*, adică prin procesul creator al artistului *ea se dezvoltă dintr-o materie amorfă, așa cum, prin același proces, spiritualitatea artistului se dezvoltă din starea haotică.* Henri Focillon, caracterizînd pe Barye, găsește cuvintele cele mai potrivite pentru a evidenția ceea ce este cu adevărat un fenomen artistic: „Arta maeștrilor este de a determina volumele esențiale și de a le pune în valoare. Dar pentru a le înzestra cu toată autoritatea lor, nu trebuie să le luăm drept accidente ale suprafeței. Barye extrage și face să reiasă relieful din adîncul pămîntului său. El nu decupează blocul ca un marmorier. El surprinde forma la originea ei. O sporește, o hrănește și o aduce la lumină"[377].

Materia în care se realizează o operă de artă, fie că e vorba de materia plastică, poetică sau muzicală, formează un bun comun, la dispoziția oricui. Ea duce cu ușurință la formarea unor clișee automate ce se imprimă vieții sufletești. Cît de sec sună cuvintele în vorbirea curentă! Miracolul este că aceleași cuvinte, prin puterea creatoare a artistului, capătă o vibrație profundă. Însă ar fi o eroare să credem că materia cu care luptă artistul, de orice natură ar fi ea, este pasivă și nu e decît o simplă depozitară a simțirii lui. Materia are, ea însăși, viața ei secretă. Artistul o animă, *trezind în mod*

[377] Henri Focillon, *Technique et sentiment* (Studiul despre Barye), Paris, Laurens, 1919, p. 37. Idei interesante în privința aceasta și la Dagobert Frey, *Das Kunstwerk als Willensproblem*. Comunicare făcută la al IV-lea Congres de estetică. *Zeitschrift für Aesthetik*, vol. 25 (Beilage), 1931, p. 238 și urm.

armonios viața care dormitează în ea: „Fiecare materie este o vocație. Ea solicită, ea cheamă pe cei născuți să-i dea viață și să o înzestreze cu un farmec în plus". Este o remarcă subtilă și profund adevărată a lui Henri Focillon.[378] Am putea poate să precizăm în același sens că artistul *nu îi dă viață*, ci *o trezește la viață*. Iar materia, la rîndul ei, dă consistență sensibilității artistului care, abia atunci, devine de esență cosmică. Fără materia expresivă, bogăția lumii lui interioare nu numai că n-ar fi căpătat un sens obiectiv, dar nici nu s-ar fi putut cristaliza. Materia este însuflețită prin puterea creatoare a artistului, iar artistul creator își spiritualizează existența în luptă cu materia. Materia își are sensul propriu, iar opera de artă va trăi mai intens dacă artistul a știut să adapteze propria viață interioară acestui sens. Henri Focillon remarcă pe bună dreptate că același conținut spiritual ne impresionează altfel dacă este înfățișat în marmoră, în bronz sau în lemn. „Parthenonul, construit în marmoră, este mutilat prin tamburii din ciment intercalați la restaurare".[379] Cu alte cuvinte, natura materiei poate contribui la expresivitate. Aceeași idee ne face o impresie diferită dacă ni se prezintă în formă poetică sau în formă muzicală. Sub influența materiei, ea poate să vibreze în cu totul alt mod în cele două cazuri. Materia nu determină o anumită formă exterioară, ci poate să influențeze și asupra sensului conținutului spiritual.

Materia nu este deci ceva rigid. Ea nu se mărginește numai să primească un sens, ci și dă un sens. Aceasta, bineînțeles, numai în cazul artistului creator, căci el singur e predestinat, din momentul cel mai obscur al inspirației, să se exprime într-o anumită materie. *Ea nu este ceva străin de sufletul lui, ea trăiește în sufletul lui.* Cizelîndu-și opera, artistul își modelează sufletul, iar cizelîndu-și sufletul își modelează opera. Numai astfel poate el să trezească materia haotică la viață și numai astfel reușește să ne emoționeze.

În faza execuției deci, momentul crucial este acesta: eul, pentru a-și stăpîni agitația ce-l tortureaza, are nevoie de forța restrictivă a unei materii sensibile. Această materie, care are legi proprii, opune o rezistență și contribuie astfel la captarea eului creatorului artist. *Prin efortul acestei captări materia respectivă capătă o înfățișare nouă, plină de viață și capătă un sens adînc.* Materia, diformă și rudimentară,

[378] Henri Focillon, *loc. cit.*, p. 105.
[379] Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 53.

primește din sforțările de a o stăpîni, botezul spiritualității. Astfel, cuvîntul, sunetul, culoarea sau argila — pe care de altfel fiecare le are la dispoziția sa — nu capătă o valoare estetică decît prin efortul obstinat al artistului creator. Aceleași cuvinte, pe care le pronunță orice muritor, au o altă rezonanță într-o operă poetică și aceeași marmoră ordinară are altă înfățișare cînd e dăltuită de mîna unui artist.

Materia impune o anumită rigoare vieții interioare dezordonate a artistului și prin aceasta duce la echilibru. De aceea, cu toată constrîngerea tiranică exercitată asupra sufletului său înclinat spre o expansiune nelimitată, adevăratul artist o acceptă fără rezerve. Din scrierile lui Paul Valéry, de exemplu, se degajă o voluptate adînc resimțită în urma rezistenței limbajului, voluptate mărturisită de artiștii din toate timpurile. Dar ceea ce e mai important: cu toată rezistența materiei, artistul adevărat reușește să o învingă. Materia capătă viață, primește un sens pornit din însuși sufletul artistului creator, ceea ce înseamnă că acesta *impune voința sa materiei care îi rezistă*, în sensul că prin voința sa, el smulge din inerențele materiei un anumit sens. Am văzut cum, în viața spirituală, intervenția eului în desfășurarea proceselor interioare, cu alte cuvinte inițiativa, are un rol hotărîtor. Viață spirituală nu există decît acolo unde este inițiativă și deciziune, deci există o voință. Tot ce se petrece în sufletul artistului se datorează voinței de a da o anumită orientare frămîntărilor sale haotice. Găsim aceeași afirmare de voință în fața materiei ce trebuie modelată. Voința artistului găsește, atît în interior cît și în exterior, anumite norme *date*, față de care el ia o atitudine: în interior tendințele instinctive, în exterior materia cu legile ei. El le va învinge pe amîndouă, smulgîndu-le din făgașul lor firesc. Însă victoria lui asupra lor nu înseamnă anihilarea legilor lor inerente. Artistul nu va putea elimina din viața sa psihică imboldurile instinctive, nici să suprime legile elementare ale limbajului sau ale marmorei. Victoria lui este de altă natură. *El știe să supună instinctul sau materia, cu legile lor proprii, propriilor sale intenții.* În felul acesta se afirmă voința lui. Caracteristica voinței creatoare este că *ea nu suprimă legile inerente materiei, ci le canalizează într-o direcție impusă de eu, dezvoltînd din inerențele lor un sens care corespunde propriului zbucium.* Spiritul creator domină pornirile interioare și materia obiectivă, nu anulîndu-le ci supunîndu-le voinței sale. Atît cristalizarea interioară cît și materializarea sensului

este un act de voință, prin care eul ia atitudine față de ceea ce este dat, impunîndu-i sensul său spiritualizat.

Trebuie să subliniem deci că procesele puternice alimentate de conflictele vieții interioare, care stau la originea creației artistice nu devin cu adevărat creatoare de operă de artă decît în contact cu materia. Dacă rămîn închise în lumea interioară, ele se epuizează. Pentru a prinde formă, ele trebuie să intre în luptă cu materia. Dar ca să ajungă la această finalitate, agitația interioară trebuie să fie de o intensitate imensă, fiindcă aceste procese nu ajung la transcendere decît atunci cînd mijloacele vieții interioare singure sînt insuficiente pentru a le stăpîni. Abia atunci sufletul simte necesitatea de a se însoți cu materia obiectivă. Iar această materie, la rîndul ei, nu poate fi animată decît atunci cînd procesele respective sînt destul de puternice ca să evadeze din lumea interioară. Numai în acest caz va fi opera de artă *o necesitate* și va exprima un destin, cum a spus-o așa de bine François Mauriac. Cînd agitația putea fi temperată din interior, fiind, cu toate acestea, exteriorizată, operele la care a dat naștere „ar fi putut să nu fie scrise". Abia atingînd o intensitate ieșită din comun, neliniștea sufletească va putea să triumfe asupra materiei inerte, impunîndu-i voința sa și dîndu-i un sens profund.

„Dintre toate acțiunile cea mai completă este aceea de a construi", spune Paul Valéry în *Eupalinos*.[380] Îmboldit de frămîntările sale sufletești, spiritul creator modelează materia spre care se simte atras irezistibil. Actul său este dintre cele mai complexe, deoarece construind el își elaborează propria spiritualitate. Atît viața sa interioară haotică, cît și materia informă capătă, prin acest act, *o formă*. O formă nu atît din punct de vedere exterior, cît mai ales din punct de vedere interior. Formă, cînd este vorba de creație artistică, nu înseamnă un simplu contur fără viață, ea se compune din *vibrații spirituale, unitare și ordonate*. Sufletul, zbătîndu-se în haos, tinde spre unitate și ordine, aceasta e taina vitală a operei de artă. În acest sens André Gide are perfectă dreptate cînd spune: „Forma este misterul operei"[381]. Este vorba de o formă în care respiră un conținut spiritual. Luptîndu-se cu materia *și numai prin această luptă* artistul își modelează sufletul și dă totodată o formă vie materiei

[380] Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 212.
[381] Citat după Ch. Lalo, *L'expression de la vie dans l'art*, Alcan, 1933, p. 132.

obiective. Numai ajungînd la o cristalizare spirituală, el va comunica operei lui pulsația vieții. Este unul din miracolele vieții spirituale: forma plină de viață nu poate să ia naștere decît din constrîngerea impusă de către materie vieții sufletești. Explicația acestui miracol poate fi găsită în faptul că spiritualitate nu există decît acolo unde ordinea a înlocuit haosul interior, iar procesul spiritual, care realizează această ordine, antrenează și mijloacele de care se servește. Materia, în contact cu vibrațiile sufletului, se contopește cu agitația interioară și se pătrunde de vibrația acesteia. Cu cît puterea de stăpînire cîștigată e mai fermă, cu atît este mai veridică și mai vie forma dată materiei. Forma operei de artă se realizează încetul cu încetul, urmînd procesul spiritualizării interne. *Ea nu se imprimă, ci se dezvoltă, sub influența vibrațiilor sufletești ale artistului.* Forma operei de artă, repetăm, nu este un clișeu elaborat în mintea artistului și imprimat materiei. Opera de artă, ca orice spiritualitate, este ceva în devenire, adică o dezordine inițială care se cristalizează progresiv prin efort. Puterea creatoare a artistului stă tocmai în aceasta: el poate să creeze o adevărată operă de artă în măsura în care poate să determine dezvoltarea formei din materia pe care o modelează, cu alte cuvinte în măsura în care simte și trăiește prin ea. Dacă nu poate să vibreze *prin* această materie, opera sa va fi o creație-clișeu, care nu va reuși să ne emoționeze. Ea va aparține operelor datorate abilității tehnice, cărora le lipsește căldura, opere „confecții", uitate a doua zi după apariție. Prin actul creator al artistului materia suferă o adîncă metamorfoză. Forma elaborată în comuniune cu materia, o transfigurează pe aceasta din urmă. Henri Focillon găsește și relativ la acest subiect cuvinte pătrunzătoare: „Astfel se stabilește un divorț între materiile artei și materiile naturii, chiar dacă sînt legate între ele printr-o riguroasă analogie formală. Se vede cum se întemeiază o nouă ordine. Sînt două regnuri, chiar dacă nu intervin artificiile și fabrica. Lemnul statuii nu mai e lemnul arborelui; marmora sculptată nu mai e marmora din carieră; aurul topit, prelucrat, este un metal inedit; cărămida, arsă și clădită, n-are nimic comun cu argila din carieră". [382] Natura primitivă este astfel depășită — ceea ce a putut permite lui Michelangelo, cînd termina pe Moïse al său, să strige, lovindu-l cu ciocanul: „Parla Mosé!" (Vorbește, Moïse!). Materia inertă, luînd forma

[382] Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 49.

căreia creatorul îi transmite pulsaţia profundă a sufletului său, este animată de o viaţă reală.

Datorită acestei entelechii care îi dă viaţă, opera de artă are respiraţia sa proprie. Forma pe care o îmbracă nu este o haină de împrumut, ci este crescută din acea intimitate care uneşte materia şi spiritul. Astfel forma nu este o schemă rigidă, ci un sistem armonios ale cărui raporturi sînt determinate de viaţa spirituală. *Cu toate că s-a născut din efortul depus pentru ordonarea conflictului sufletesc, ea a devenit, prin mijlocirea materiei, o unitate independentă, cu un centru de gravitate propriu.* Forma a canalizat într-un tot unitar o infinitate de tensiuni eterogene. Cu cît aceste tensiuni sînt mai multiple şi mai diverse, cu atît este opera mai vie şi mai expresivă.[383]

Henri Delacroix formulează cu justeţe: „Arta este construcţie de forme docile şi expresive"[384]. Însă formă docilă şi expresivă nu este decît aceea care încarnează fuziunea materiei exterioare cu lumea interioară a artistului. Cînd artistul prin forţa frămîntărilor interioare, se află în comuniune cu materia sa, cînd cuvintele sau sunetele, viziunea culorii sau a formei nu îi sînt străine, exterioare emoţiei sale, ci se confundă cu acestea, cînd această materie devine pentru el o necesitate de care nu se poate lipsi — numai atunci formele creaţiei sale vor fi docile şi expresive. Şi numai în acest caz, forma cucerită îşi va afirma, de asemenea, stăpînirea de sine. Schumann o spune: „Nu eşti stăpîn pe gînduri decît atunci cînd eşti stăpînul absolut al formei". [385]

Deci problemele materiei şi ale formei de care se loveşte artistul în faza execuţiei nu sînt două probleme izolate. Artistul nu elaborează forme independente de materie, ci *din* materia însăşi. Iar el deţine această posibilitate numai prin conflictul interior care reclamă eforturi voluntare şi mijloace exterioare. Forma este ordine şi ea izvorăşte din lupta cu haosul sufletesc şi cu haosul materiei. Iată de ce, cei care, pentru creaţiile lor nu cultivă decît forma de dragul ei, rămîn, credem, sub nivelul artei adevărate. Marcel Raymond remarcă în privinţa aceasta: „Ordinea nu are valoare decît atunci cînd e obţinută printr-o victorie asupra unei materii rebele, cînd marchează încheierea şi desăvîrşirea unei munci

[383] Idei asemănătoare dezvoltate mai pe larg la Georg Simmel, în special în următoarele lucrări: *Zur Philosophie der Kunst*, *Philosophische Kultur* şi *Rembrandt*.
[384] Delacroix, *Psychologie de l'art*, Alcan, 1927, p. 66.
[385] Delacroix, *ibid.*, p. 209.

lente de maturizare interioară. Situînd, din slăbiciune, ordinea ca principiu însăşi al operei, neo-clasicii ortodoxi se condamnau «să facă» poezie fără să o fi trăit vreodată şi să vadă în creaţia poetică un exerciţiu de retorică superioară".[386] Dar în cazul acesta mai avem de a face cu o adevărată creaţie artistică?

Pierre Audiat spune, pe de altă parte: „Este sigur că mulţi scriitori au fost obsedaţi de forme goale pe care trebuiau să le umple. Ritmul era dat, se impunea, şi imaginile sau ideile se adaptau la acest ritm imperios".[387] Considerăm că această afirmaţie nu corespunde realităţii decît parţial. E adevărat că mulţi dintre artişti sînt obsedaţi de anumite ritmuri, viziunea unor culori etc., care precede realizarea operei lor. Noi înşine am citat numeroase exemple cînd am vorbit despre dispoziţia creatoare. Dar acestea sînt departe de a fi forme goale, pe care artistul urmează să le umple. Aceste forme, chiar din momentul apariţiei lor sînt pline de sens, *dar nu sînt încă definite*. În aceeaşi măsură nu sînt definite nici fondul, nici aspectul sensibil. O formă nu este niciodată elaborată independent de fondul şi de materia sensibilă în care va fi înfăţişată. Ceea ce în aparenţă este o formă goală, în realitate este o nelinişte spirituală care nu a ajuns încă la cristalizare. Dar pe măsură ce se precizează forma, se precizează şi fondul şi expresia sa sensibilă. În cazul contrar este vorba de o creaţie-mozaic, care ar putea, fără îndoială, să distreze pentru moment, dar care nu are vitalitate.

Concluzia noastră este că materia şi forma operei de artă nu sînt factori heterogeni. Ele constituie o unitate, provenită din cele mai adînci cute ale sufletului. Datorită acestei unităţi e posibilă proiectarea spre exterior a tainelor vieţii sufleteşti. Şi tocmai aceasta face ca problema artistului să fie atît de arzătoare şi de dificilă — de a concilia două fenomene de esenţă contradictorie: unei forme sensibile, deci definită, să-i comunici o vibraţie spirituală prin esenţa ei funciar nedefinită. Această esenţă nedefinită nu s-ar transmite materiei sensibile decît dacă aceasta din urmă a fost trecută prin prisma interiorităţii care a modelat-o.

Forma sensibilă fiind modelată în neliniştea şi agitaţia lumii interioare, va conţine liniile caracteristice ale pulsaţiei

[386] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surrealisme*, Paris, Corréa, 1933, p. 128.
[387] Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, p. 127.

acesteia și va da punctele de reper necesare pentru a pătrunde sensul ascuns care a determinat creația artistică. Prin urmare, important, în ceea ce privește materia și forma, nu este ceea ce ne redau în mod direct prin ele însele, ci ceea ce ne lasă să întrevedem și să bănuim, prelungirea profundă pe care o lasă în noi, din ceea ce ne este ascuns. André Gide spune cu multă justețe: „În orice literatură prima problemă care trebuie pusă este: Ce se ascunde omului? (Întrebarea: ce i se dezvăluie? are relativ mai puțină importanță.)“ [388] Aceasta e adevărat pentru orice artă. Numai în acest fel forma materială definită poate să ne redea indefinitul imens al vieții sufletului, care dă un sens existenței noastre.

Forma sensibilă a operei de artă nu se suprapune deci unei experiențe spirituale, ci emană din această experiență. Numai datorită acestui fapt este ea interpretul lumii noastre interioare, inaccesibilă perceperii simțurilor. Această formă are viață, fiindcă ea semnifică realizarea spiritualității. Prin ea se stabilește o ordine cosmică în neliniștea haotică, și astfel ceea ce mocnea în întuneric este adus la lumină.

Din acest caracter special al formei artistice derivă anumite cerințe de o importanță primordială în privința valorii estetice a unei creații artistice. Dacă insistăm asupra acestui fapt, nu o facem pentru a stabili anumite dogme sterile, cărora să se supună artistul creator, deoarece nici o dogmă n-a dat vreodată naștere unei creații profunde. Vrem doar să observăm cursul natural al creației formei artistice pentru a ne explica atracția pe care o exercită asupra noastră.

Cînd este vorba de aspectul formal al operei de artă, nu trebuie să se uite că forma este rezultatul constrîngerii pe care și-o impune un suflet neliniștit. Am arătat cum, din această pricină, opera de artă este un act de voință. Cu cît zbuciumul interior este mai mare cu atît efortul de echilibrare este mai intens. Prin acest efort, conținutul haotic este adus la conștiință și sensul său este elaborat. Prin forma sensibilă care se pătrunde de acest sens, artistul creator se comunică lumii exterioare și găsește un ecou strigătului său disperat. Caracteristica fundamentală a formei este *preciziunea*, fiindcă dacă zbuciumul sufletesc n-ar fi căutat un cadru bine delimitat, el n-ar fi făcut efortul să se ridice la suprafață. Pentru a da formei această precizie pe care vrea să și-o dea sieși, creatorul respectă regulile inerente materiei sensibile în care își întrupează neliniștea. Subliniem: el

[388] André Gide, *Divers*, Gullimard, (N.R.F.), 1931, p. 25.

însuși simte nevoia să respecte aceste reguli, pentru a-și canaliza zbuciumul interior. Iar adîncurile sufletești n-ar putea fi întrezărite cu adevărat în creația artistică decît dacă forma în care sînt întrupate este ordonată și sensul său bine cristalizat. Numai o formă clară poate să ne dea puncte de reper precise, care să ne introducă în regiunile misterioase ale sufletului. Nu trebuie să dăm credit unor școli de artă contemporane care afirmă că forma clară este lipsită de profunzime. Nu trebuie, bineînțeles, să se confunde forma clară cu forma facilă, sau simplistă, care nu emană niciodată din marile profunzimi ale spiritului. Forma clară și bine ordonată nu este ireconciliabilă cu profunzimea, dimpotrivă, cele mai mari adîncimi ale spiritului reclamă neîndoios rigoarea formei ordonate. O idee profundă nu ia naștere decît dintr-un zbucium profund; cu cît acesta e mai profund, cu atît reclamă un efort conștient mai mare. Efort conștient înseamnă efort spre claritate. Forma obscură, atît de cultivată în ultimii zeci de ani, are două explicații: sau artistul n-a reușit să-și stăpînească și să-și cristalizeze haosul interior, sau forma este căutată de dragul formei și deci n-are la bază o neliniște profundă. Într-un caz ca și în celălalt, creația este lipsită de un sens cu adevărat spiritualizat.

O serie întreagă de școli artistice contemporane, ca de exemplu: futurismul și suprarealismul, invocă problema *inconștientului* și pretind că-l exprimă într-o formă obscură ca și inconștientul însuși. Pentru acestea, forma clară, caracteristică gîndirii conștiente, nu poate să redea esențialul inconștientului, animatorul întregei noastre vieți psihice. În felul acesta justifică ei cultul pentru forma obscură și, în cele mai multe cazuri, complet incomprehensibilă. Inconștientul este prin esența sa irațional, pretind ei, iraționale trebuie să fie așadar și formele în care se manifestă.

Aceste doctrine au merite incontestabile, dar ele greșesc tocmai în ce privește esențialul principiilor lor. Ele se înșală cînd cred că inconștientul a fost revelat numai de către Freud și contemporanii lui. Dacă aspectele iraționale ale vieții sufletești sînt supuse abia astăzi cercetării, nu înseamnă că înainte ele n-au acționat în viața psihică și mai ales în creația artistică. Dacă comparăm, în ce privește adîncimile revelate, tot ce au produs aceste școli artistice, cu cîteva pagini din Shakespeare, nu credem că acesta din urmă ar avea de suferit în urma comparației. În marile opere de artă adîncimile iraționale ale sufletului s-au manifestat întotdeauna, însă ele au îmbrăcat o formă concisă și clară. *Și*

tocmai fiindcă inspirația lor venea de la mari adîncimi, au ajuns ele la o formă bine ordonată. Cel care este zguduit pînă în adîncul ființei sale, nu poate rămîne în starea haotică fiindcă aceasta ar fi pieirea lui. De aceea el *trebuie* să realizeze o formă ordonată. Cel care se oprește la o formă obscură, nu are nevoie de rigoarea ordinei, deci nu este zdruncinat în profunzimea ființei lui. Dar aceasta înseamnă, în același timp, că rădăcinile creației lui sînt superficiale.

Eroarea fundamentală a doctrinelor amintite, este de a considera inconștientul drept ceva independent de conștiință și de a conferi fiecăruia din aceste aspecte ale vieții psihice, forme de manifestare diferite. Se uită prea adesea că drumul inconștientului duce la conștiință și că cel mai înalt grad de spiritualitate se atinge cînd s-a reușit să se aducă în conștiință cît mai mult inconștient posibil. După cum au greșit vechile doctrine estetice, pretinzînd că arta trebuie să imite natura, tot așa greșesc astăzi aceia care vor să redea inconștientul sub forma sa difuză. Arta nu-și atinge scopul prin imitație, ci transformînd haosul în cosmos. Cultul formei obscure cu pretenția de a reda inconștientul, dovedește cel mai adeasea că artistul nu avea nimic de spus, ceea ce înseamnă că nu este artist. În toate timpurile creatorii care aveau ceva de spus au cultivat forma clară și precisă, nu de dragul acesteia, bineînțeles, ci fiindcă profunda lor dezordine nu putea fi altfel dominată. Forma clară niciodată nu i-a împiedicat să exprime misterele cele mai adînci ale vieții lor interioare.

Aceasta nu înseamnă să se dogmatizeze anumite forme obligatorii pentru orice artist. Chiar respectînd exigențele elementare ale clarității, rămîne suficientă libertate pentru originalitatea unei creații, fiindcă originalitatea nu constă în răsturnarea regulilor elementare ale formei, ci în profunzimea sentimentelor. Și e îmbucurător că această convingere începe să cîștige teren chiar și la cei mai aprigi reprezentanți ai formelor noi. Jean Cocteau, de exemplu, vorbește despre „estetica minimului“[389], iar André Breton, șeful suprarealiștilor, care cultiva creația „non dirigée“ admite, totuși, că „un minim de direcție subzistă în general în sensul aranjamentului poemului“.[390]

[389] A se vedea Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme.* Paris, Corréa, 1933, p. 300 și urm.

[390] André Breton, *Lettre à Rolland de Renéville*, Nouvelle Revue Française, 1 Mai, 1932. Problema aceasta este foarte bine tratată la Marcel Raymond, *ibid.*

* * *

Iată acum concluzia esențială a acestui capitol: materia și forma nu sînt probleme independente de agitație spirituală a artistului. Artistul nu începe prin a construi un conținut spiritual pe care caută apoi să-l reprezinte într-o formă sensibilă, ci dimpotrivă, conținutul interior nu se poate consolida decît în măsura în care se cristalizează forma pe care trebuie să o ia acest conținut. În profunda sa neliniște, artistul se identifică cu materia sensibilă; el simte *cu ea* și *prin ea.* În felul acesta opera sa este, chiar sub forma ei materializată, ceva care trăiește pe plan spiritual și care revelează misterele profunde ale interiorității.

3. Problema tehnicii

Cele expuse în capitolul precedent ne duc în mod firesc la problema tehnicii. Este evident că materia în care transcende eul artistului reclamă anumite procedee pentru a deveni o realizare animată. Artistul este în comuniune strînsă cu materia datorită anumitor procedee tehnice cu ajutorul cărora intră în posesiunea ei. Fiecare materie, fie că este vorba de artele plastice sau de cele ritmice, își are regulile elementare care trebuiesc respectate. Atracția naturală pe care o simte artistul creator față de materie trebuie să fie întregită de cunoașterea acestor reguli. De aceea fiecare artă presupune o anumită ucenicie. Fromentin scria în 1876: „Există în pictură un meșteșug care se învață și, prin urmare, poate fi predat, o metodă elementară care de asemenea poate și trebuie să fie transmisă: acest meșteșug și această metodă sînt tot atît de necesare în pictură ca și arta vorbirii și arta scrisului pentru cei ce se servesc de cuvînt sau de pană“.[391]

Am depăși scopul urmărit în lucrarea noastră dacă am intra în analiza aprofundată a tehnicii însăși. Aceasta nu ne interesează decît prin aspectul psihic. Totuși nu putem trece cu vederea că tehnica este un meșteșug de înaltă calitate. Pentru Leonardo da Vinci, de exemplu, și cu el pentru întreaga școală italiană, tehnica picturii este o muncă meticuloasă și savantă. Impresioniștii erau sub influența desco-

[391] Fromentin, *Les maitres d'autrefois*, Paris, Plon, 1876 (2[e] éd.), p. 231–232.

peririlor optice ale lui Helmholz și Chevreul. Ei erau neobosiți în studiul efectelor celor mai variate ale luminii, ale tușei, ale diviziunii și descompunerii materiei picturale. Cézanne n-a pus niciodată capăt studiului motivelor sale, călăuzit de un raționament geometric fără egal, ceea ce a avut o repercusiune profundă asupra întregii picturi moderne. Problema tehnicii se complică și mai mult, dacă ne gîndim la diferitele procedee ale gravurii sub toate formele ei, care pretind cunoștințe temeinice de chimie și de fizică. La fel pentru muzică, există reguli precise de armonie și de contrapunct. Chiar și un Mozart pe care îl caracteriza o prodigioasă ușurință a compoziției n-a încetat să studieze aprofundat tehnica marilor maeștri.[392]

Scriitorul, la rîndul său, are de luptat cu construcția frazei, care nu e ușoară decît în aparență. Nietzsche spunea că fiecare cuvînt are un „miros". Scriitorul trebuie să găsească, printr-un adînc spirit critic ambianța fiecărui „miros" pentru a obține, în cele din urmă un anumit „parfum".

Fără a poseda secretul tehnicii, realizarea unei opere de artă cu adevărat mare este aproape imposibilă. Însă toate aceste procedee complicate nu valorează nimic fără căldura sentimentului artistic. Tehnica, prin ea însăși, nu poate crea nimic, nu face altceva decît să ajute la elaborarea formei sensibile a materiei. Ea este susținută și dirijată de dinamismul vieții interioare. Astfel, tehnica nu este un procedeu rigid, cum apare la prima vedere, ci un procedeu animat de sentiment.[393] Ea este în întregime dominată de impulsurile interioare, fiindcă ea este aceea care dă posibilitatea artistului să se transpună în materia sa și să trăiască prin ea. Deși o tehnică specială poate să determine chiar un stil artistic, ea nu se exercită ca un factor de sine stătător, ci totdeauna sub imboldul anumitor exigențe interioare. Datorită acestor exigențe *tehnica este un instrument al sufletului*. Prin procedeele tehnicii, artistul își manifestă vibrația interioară și animă materia. Așa ne putem explica pentru ce uneori o extraordinară perfecțiune tehnică nu reușește să creeze o operă de artă, în schimb adesea erori tehnice pot fi răscumpă-

[392] A se vedea Otto Jahn, *W. A. Mozart*, vol. II, ed. 3, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1891, p. 121 și urm.

[393] Henri Focillon, în *Technique et sentiment*, Paris, Laurens, 1919, are sugestii multiple. Între altele, atragem atenția asupra p. 125 și urm., *(L'eau-forte de reproduction en France au XIX siècle)*, din care reiese viața sufletească intensă ce domină chiar în tehnica în aparență rigidă a eau-forte.

rate de intensitatea vieții care dă valoare operei de artă. Desenele lui Victor Hugo prezintă în privința aceasta un caz tipic. Ființa lui era într-atîta de transfigurată de emoție, încît și creionul prindea viață în mîna lui.[394] Am putea spune că el și-a creat tehnica sa proprie, care, bineînțeles, în mîna unuia mai puțin inspirat, ar duce la monstruozități. Deși tehnica își are regulile sale elementare, care, după cum observa cu justețe Fromentin, se pot învăța și trebuie să fie învățate, ele nu devin cu adevărat creatoare decît contopindu-se cu flacăra interioară. Tehnica artistului vine din sufletul lui: cînd se familiarizează cu procedeele marilor maeștri, el nu le suprapune talentului său înnăscut, ci, sub influența altora, *își dezvoltă propria tehnică*. Este o iluzie să se creadă că un artist, dacă este cu adevărat artist, adoptă pur și simplu tehnica altuia. Tehnica altuia nu devine fecundă pentru el decît dacă se asimilează sufletului său, iar asimilîndu-se, ea încetează să fie a altuia, devenind propria sa tehnică. Pictorul Ludwig Richter scrie în acest sens: „Spiritul trebuie să formeze tehnica sau, și mai mult, tehnica trebuie să se dezvolte, treptat-treptat, din suflet... Cine vrea să adapteze spiritului său o tehnică străină, acela face o greșeală; armonia lor va fi cu greu obținută. Aici zace originalitatea operei".[395] Învățînd, artistul își formează tehnica proprie. Dacă Mozart studia cu asiduitate pe marii lui înaintași, dacă Goethe nu înceta să aprofundeze pe antici, pe Shakespeare sau poezia populară, este fiindcă aceștia au dezvoltat, în realitate, tehnica lor proprie, singurul mijloc de a tălmăci cu sinceritate intensa vibrație a sufletului lor. Copia făcută de Van Gogh după *Semănătorul* lui Millet este departe de a fi o simplă copie. Van Gogh a recurs la propriile sale procedee, transpunînd astfel propriul său suflet, încît copia a devenit un minunat original.

Tehnica este limbajul sufletului. Ceea ce s-a maturizat și s-a elaborat în neliniștea interioară, nu poate fi concretizat într-un simbol sensibil decît cu ajutorul ei. Sforțările imense de a pune stăpînire pe propria ființă, de a o cristaliza într-o sinteză superioară a spiritului, sînt în realitate strîns legate

[394] A se vedea în privința aceasta studiul lui H. Focillon, *Les dessins de Victor Hugo*, apărut în vol. *Technique et sentiment*. Între altele, H. Focillon spune: „Artistul care le-a creat nu știa gramatica desenului și nu se sinchisea de greșelile ce avea să comită. A și comis unele enorme și admirabile", p. 44.

[395] Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, ed. 2, 1934, p. 216.

de eforturile tehnicii. O trăsătură energică a lui Michelangelo, o construcţie de frază a lui Baudelaire, o armonie surprinzătoare a lui Wagner nu sînt simple procedee tehnice, ci sînt eforturi reclamate de viaţa interioară pentru crearea unui echilibru superior. De aceea tehnica, în aparenţă rigidă, este în fond un mijloc de spiritualizare. Cînd artistul creator îşi însuşeşte meşteşugul artei sale, el face în realitate ucenicia spiritualizării sale. Nu ne putem explica altfel insatisfacţia unui artist faţă de unele procedee. Piranesi, de exemplu, cerea de la maestrul său secretul unei veritabile acqua-forte. Cum acesta era incapabil să i-l dea, Piranesi a resimţit o extraordinară tristeţe.[396] Lipsindu-i acel „secret", îi lipsea putinţa de a pune suficient stăpînire pe neliniştea care-l chinuia, de aici sentimentul lui de amărăciune. Şi adevăratul secret nici nu-l putea învăţa de la alţii, fiindcă nu-l poseda decît propriul său suflet.

Tocmai această identificare a tehnicii cu efortul spiritual, ne poate explica inovaţiile aduse tehnicii. Dacă Wagner, spre exemplu, a inovat metodele orchestraţiei, a făcut-o fiindcă vechile metode erau insuficiente pentru a exprima ceea ce îl nelinişte a. Dacă Van Gogh recurge la liniile capricioase care se întrepătrund ca într-o flacără infernală, o face fiindcă o tuşe calmă nu poate să traducă flacăra interioară care îl mistuie. Orice procedeu tehnic datorează puterea sa expresivă sensibilităţii creatoare. Chiar şi corodarea datorată acidului la executarea unui acqua-forte este departe de a fi un simplu procedeu tehnic. Arsura produsă de substanţa chimică, devine o arsură spirituală. Cum ar putea, altfel, să fie însufleţită materia diformă? Datorită acestui primat al dinamismului sufletesc, sîntem nevoiţi să constatăm că fiecare artist îşi creează propria sa tehnică.

Deplina identitate a sufletului cu procedeul tehnic ne explică profunda suferinţă din timpul executării şi imposibilitatea de a crea oricînd şi oricum. Oricît de perfect ar poseda un artist tehnica artei sale, şi oricît de complet ar fi elaborate dinainte anumite conţinuturi sufleteşti, el nu poate crea decît în aşa-zisele momente privilegiate, cum le numise Paul Valéry. Numai în astfel de momente „ia foc" un procedeu tehnic. Altfel procesul executării se reduce la tatonări adesea infructuoase. Eugène Delacroix scrie în jurnalul său: „Lucrez la tabloul meu de la începutul lui ianuarie. Începe să se contureze, dar inspiraţia îmi lipseşte, lucrez pe

[396] Henri Focillon, *Vie des Formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 71.

dibuite. Nici o făclie care să fi aruncat din prima clipă vreo lumină vie pe drumul ce trebuie să-l urmez. Fac, refac, reîncep şi toate acestea nu sînt deloc ceea ce caut".[397] În schimb, cînd Delacroix este inspirat, munca lui devine febrilă. Van Gogh îi scrie lui E. Bernard: „Cînd Delacroix pictează, este ca leul care îşi devorează prada".[398] În astfel de momente privilegiate artistul intră în foc cu toată făptura lui. Rémy de Gourmont spune: „. . . scriem aşa cum simţim, cu întregul nostru corp".[399]

Procedeul tehnic este procedeul prin care spiritul se descrie pe sine însuşi. De aici supleţea lui şi putinţa artistului de a se identifica cu materia prin care se exprimă. Şi deoarece eforturile depuse pentru perfecţionarea tehnicii sînt în realitate eforturi spre propria spiritualizare, putem să înţelegem multele reveniri ale unor artişti asupra creaţiilor lor şi truda lor de a cizela iar şi iar ceea ce au înfăptuit. O operă de artă rar e definitivă din prima sa concepţie. Ea reclamă adesea nenumărate transformări. Motivul este că primele schiţe sau realizări n-au dus la completa cristalizare a anarhiei interioare. Neliniştea, rămasă activă, reclamă numeroase retuşe, fie în timpul execuţiei, fie ulterior, cînd opera părea să fi luat forma definitivă. Pentru primul caz am citat deja exemplul tipic al lui Flaubert. Nu ne putem opri să nu mai cităm ce spune despre dînsul, de data aceasta Maupassant „. . . apoi, se aşeza la scris, fără grabă, întrerupînd neconteniț, reluînd, ştergînd, încărcînd peste măsură, umplînd marginile scriind cuvinte de-a curmezişul, înnegrind douăzeci de pagini pentru a termina una, şi sub efortul penibil al gîndului, gemînd ca un tăietor de scînduri (din trunchiuri). . . Şi cu obrazul umflat, cu grumazul congestionat, cu fruntea roşie, încordîndu-şi muşchii ca un atlet care luptă, se bătea cu disperare cu ideea şi cu cuvîntul, luîndu-le în stăpînire, împreunîndu-le cu toată puterea lor de împotrivire, ţinîndu-le indisolubil unite prin puterea voinţei lui, îmbrăţişînd ideea, o îmblînzea încetul cu încetul cu o trudă şi nişte sforţări supraomeneşti închizînd-o ca pe un animal sălbatic într-o formă sigură şi precisă".[400] Această tehnică dificilă şi masivă

[397] Eugène Delacroix, *Journal*, p. 75. Citat după H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 204.

[398] Van Gogh, *Lettre à E. Bernard*, citat după H. Serouya, *Initiation à la peinture d'aujourd'hui*, La Renaissance du livre, Paris, p. 77.

[399] Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 20, citat după P. Audiat, *La biographie de l'œuvre litteraire*, Paris, 1924, p. 20.

[400] G. de Maupassant, *Oeuvres complètes*, Paris, Louis Conard, 1910, p. 131–132.

a lui Flaubert nu este o tehnică specifică a scrisului în genere, ea este proprie lui Flaubert, izvorîtă din neliniştea sa care nu se astîmpăra cu primul cuvînt aşternut pe hîrtie. Aceeaşi explicaţie o are truda meticuloasă a lui Rodin, Eminescu, Thomas Mann sau Brahms. Caragiale a găsit o caracterizare fericită pentru această stare, mărturisindu-i lui Octavian Goga: „... Cînd am hîrtia albă înaintea ochilor mă apucă aşa, o ameţeală, o spaimă... Mi se pare că e cineva în spatele meu care îmi pune o mînă pe umăr, poate chiar eternitatea şi se uită să vadă ce scriu".[401] Această eternitate, mai bine zis adîncurile nevăzute şi agitate ale sufletului, îi impun artistului creator tehnica proprie. Intensitatea neliniştii lui care aduce în conştiinţă ideile cele mai variate, îl împiedică să sesizeze de la început forma adecvată pe care ar putea-o adopta. Ariost, de exemplu, şaisprezece ani după prima ediţie a lui *Orlando Furioso*, încă nu încetase să-l cizeleze.[402] Putem deci înţelege observaţia lui Hebbel: „Nu lipsa, ci abundenţa ideilor îngreunează creaţia".[403]

Dacă tehnica este ceva viu şi devine un procedeu specific adaptat sensului vieţii interioare, se pune întrebarea dacă artistul creator are ceva de învăţat de la alţii. Nu se poate răspunde negativ la această întrebare, deoarece sînt prea cunoscute influenţele nenumărate şi profunde pe care le-au suferit toţi marii creatori. Însă aceste influenţe trebuiesc apreciate la justa lor valoare. La un creator puternic, influenţa tehnicii altora nu constă, în fond, dintr-o imitaţie servilă, ci este un mijloc de a trezi propriile modalităţi care dormitează în el. El nu acceptă metoda altuia decît dacă aceasta corespunde cu propria sa lume interioară. În acest caz ea nu este deci o imitaţie, ci o manieră personală în armonie cu sensibilitatea lui. În general însă, aceste influenţe rar sînt acceptate pur şi simplu, ele sînt adesea metode ce se *combat*. Artistul dezvoltă o tehnică cu adevărat personală, combătînd metoda altora şi din acest punct de vedere, influenţa ce se exercită asupra lui este de cea mai mare importanţă. Matisse mărturiseşte: „N-am evitat niciodată influenţele altora. Aş fi socotit aceasta ca o laşitate şi o lipsă de sinceritate faţă de mine însumi. Cred că personalitatea

[401] F. Aderca, *Mărturia unei generaţii*, Bucureşti, 1929, p. 125.
[402] Benedetto Croce, *Ariost, Shakespeare, Corneille*, trad. allemand par Iulius Schlosser, Amalthea Bucherei, Band 26, p. 28—29.
[403] Ilse Reicke, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*, Zeitschrift für Aesthetik, vol. 10, p. 332.

artistului se dezvoltă, se afirmă prin luptele pe care le are de purtat împotriva altora. Dacă lupta îi este fatală şi sucombă, înseamnă că aceasta i-a fost soarta".[404]

Tehnica îşi are rădăcinile în aceeaşi nelinişte fecundă din care izvorăşte sensul adînc al operei de artă. Tehnica se dezvoltă cu acest sens şi se degajează din el. Iată de ce tentativa de a voi să explici activitatea artistică pe baza unor funcţiuni elementare, este sterilă. Tehnica artistică este cu totul altceva. Ea este modalitatea practică de exteriorizare a unui sens adînc, modalitate determinată de acel sens. Cînd lipseşte acest sens, tehnica nu este un mijloc artistic ci un simplu meşteşug.

4. Artistul şi opera sa

Problemele materiei, formei şi tehnicei, care în realitate sînt înlănţuite în unul şi acelaşi proces, ne-au demonstrat îndeajuns în ce măsură faza execuţiei este aceea a unei vibraţii interne profunde. Aceasta este ultima etapă a efortului artistului creator, a intervenţiei lui în neliniştea interiorităţii pentru a echilibra tensiunile dătătoare de suferinţă. În acest fel, executarea operei de artă este momentul culminant al atitudinii pe care artistul o ia faţă de sine însuşi şi faţă de lumea exterioară. Forma sensibilă şi procedeele prin care aceasta se desăvîrşeşte, sînt interpreţii drumului parcurs pentru realizarea unei sinteze spirituale. Artistul trăieşte *prin* procedeele utilizate la realizarea operei sale, deci *trăieşte prin această operă*. Ceea ce exprimă în opera sa sînt crîmpee din sufletul lui. Artistul creator se identifică cu creaţiile sale, de aici chinurile lui vădite din timpul execuţiei. Atunci cînd transcende lumea sa subiectivă, el se confundă cu creaţia sa obiectivă. Această putere de a da eului său o formă obiectivă atinge adesea grade atît de înalte, încît artistul se identifică nu numai cu obiectul creaţiei sale, ci şi cu obiecte aparţinînd lumii externe. Baudelaire notează din propria sa experienţă: „Se întîmplă cîteodată ca personalitatea să dispară şi ca obiectivitatea, care este specificul poemelor panteiste, să se dezvolte în tine atît de armonios, încît contemplarea obiectelor exterioare să te facă să uiţi propria ta existenţă şi să te confunzi curînd cu ele. Ochiul

[404] Guillaume Appollinaire, *Matisse*, La Phalange, 1907. Citat după H. Serouya, *Initiation à la peinture d'aujourd-hui*, p. 108.

tău se fixează pe un arbore armonios, încovoiat de vînt... Mai întîi atribui arborelui pasiunile tale, dorința ta, sau melancolia; gemetele și oscilațiile lui devin ale tale, și curînd, ești arborele însuși".[405] Fuziunea cu creațiile propriei imaginații este cu atît mai puternică. E proverbială exclamația lui Flaubert: „Madame Bovary, sînt eu". Tot el spune într-o scrisoare: „... de la ora două după amiază... scriu Bovary, sînt la plimbarea lor călare, în plină natură; se transpiră, e sufocant. Iată una din rarele zile din viața mea pe care am petrecut-o în iluzie completă de la un capăt la altul. Peste puțin, la ora șase în momentul cînd scriam cuvîntul « atac de nervi », am fost așa de ambalat, urlam așa de tare și simțeam atît de profund ceea ce îndura femeiușca mea, că m-am temut să nu fac eu unul; m-am sculat de la masă și am deschis fereastra să mă calmez, capul mi se învîrtea; acum am dureri mari în genunchi, în spate, în cap, un fel de oboseală plină de enervare... N-are a face, bine sau rău, este un lucru delicios să scrii, să nu mai fii *tu*, ci să circuli prin toată creațiunea de care vorbești. Astăzi, spre exemplu, bărbat și femeie deodată,... amant și metresă în același timp, m-am plimbat călare printr-o pădure, într-o după amiază de toamnă sub frunzișul îngălbenit, și eram caii, frunzișul, vîntul, cuvintele pe care și le spuneau și soarele roșu care făcea să li se închidă pe jumătate pleoapele înecate în iubire".[406] Se știe de asemenea că descriind otrăvirea Emmei Bovary, Flaubert însuși a simțit așa de tare gustul arsenicului, încît a avut două indigestii. Goethe, imaginînd în toate amănuntele o scenă din Wilhelm Meister, a început să plîngă amar. Tot așa, citind în fața altor persoane un fragment din *Hermann și Dorothea*, l-a podidit din nou plînsul. Ștergîndu-și lacrimile a spus: „Așa te topești la propriul jăratec".[407] Balzac vorbea despre personajele din *La comédie humaine* ca și cum acestea ar fi existat aievea. Lăuda , comenta și judeca toate acțiunile lor. Și i se întîmpla să uite propriile sale însușiri, confundîndu-le cu ale personajelor sale.[408] Dilthey citează pe Turgheniev care povestea că el trăiește așa de intens rolul personajelor sale, încît o

[405] Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, ed. Conrad, Paris. 1928, p. 33.
[406] D. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, Charpentier, édit, 1889, p. 358—359.
[407] Wilhelm Dielthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, ed. 1922, p. 194.
[408] Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 34—39.

bucată de timp gîndește, vorbește și pășește ca acestea. Astfel, cînd a scris *Părinți și copii*, a vorbit multă vreme ca Bazarof.[409] Poetul german Kleist terminînd opera sa *Penthesilea*, plîngea cu lacrimi. La întrebarea unui prieten a răspuns: „Ea a murit".[410]

Dar sînt cazuri și mai bizare, cînd autorul nu numai că simte prin personajele sale, dar le și vede aievea. Este o dovadă mai mult a nevoii intense a artistului de a da imaginației sale o formă obiectivă. Este celebru cazul pictorului englez Blake despre care se povestește: „Un prieten... veni într-o seară la Blake și îl găsi lucrînd... cu toată însuflețirea unui om care știe că are în față un model sensibil..., pregătit să înceapă un portret. Se uita în sus, apoi desena, desena și se uita, cu toate că nu era nimic și nimeni de văzut. — Nu mă tulburați, șopti el, cineva este așezat acolo. — Așezat! Strigă oaspetele mirat. Unde este și cine este? Eu nu văd pe nimeni! Eu însă, îl văd, răspunse Blake cu mîndrie. Este aici și numele lui este Lot. Puteți citi despre el în Sfînta Scriptură. Îmi pozează pentru un portret".[411] Aceste exemple care s-ar putea înmulți la infinit, sînt o dovadă evidentă că procedeele execuției, de orice fel ar fi ele, sînt mijloace însuflețite de căldura inspirației și că, aplicîndu-le, artistul creator nu modelează numai creația sa obiectivă ci se modelează pe sine însuși. De aici perfecta fuziune cu materia, despre care am vorbit, și identificarea absolută a creatorului cu opera sa.

Dar ar fi greșit să se reducă raportul dintre artist și opera sa numai la aceasta. Nu numai opera este în funcție de autorul ei, dar și artistul se găsește într-o anumită dependență de opere sa. Bergson remarcă: „Deci cu toată dreptatea se poate spune că ceea ce facem depinde de ceea ce sîntem; dar trebuie să adăugăm că noi sîntem, într-o anumită măsură, ceea ce facem, și că ne creăm fără încetare pe noi-înșine".[412] Opera, în măsura în care ia o formă sensibilă, capătă de asemenea un conținut spiritual care emană din ea. Artistul se supune și el acestei emanații. Opera sa este fructul neliniștii lui, dar forma concretă a acestei neliniști exercită și ea o anumită influență asupra lui. Fiecare moment din cursul executării operei obiective este o dovadă a progresului

[409] Wilhelm Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters* (Gesammelte Schriften, vol. 6), Leipzig — Berlin, 1924, p. 134.
[410] Johannes Volkelt, *Aesthetik*, vol. III, ed. 2, p. 150.
[411] Müler-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. 2, p. 192.
[412] Bergson, *L'évolution créatrice*, Alcan, 40 ed., p. 7.

realizat în efortul de cristalizare interioară. Dar, totodată fiecare din aceste momente de realizare se repercutează asupra artistului și poate să-i determine atitudini noi. Este unul din motivele pentru care un plan inițial rar ajunge să fie realizat integral. Sufletul omenesc este în fiecare moment un tot. Cuceririle din fiecare moment îl vor amplifica și îl vor pregăti mai bine pentru luptele viitoare, dar totodată îi vor adînci și îi vor lărgi orizontul activității. Pe măsură ce-și realizează opera, artistul se vede mai bine oglindit în ea și aceasta îl va ajuta să se descopere tot mai bine pe sine și să pună mai bine stăpînire pe lumea sa interioară. Și cu cît se precizează forma operei sale, cu atît artistul găsește în ea un scut tot mai solid împotriva îndoielilor și neliniștii care îl asaltează; ceea ce îi va permite să găsească puterea pentru stăpînirea eului său. Keyserling observă foarte just: „Tot ce este exteriorizat încarnează prin sîne-însuși un nou început. Datul proiectat devine pentru propriul său creator o nouă imagine-model și acționează asupra lui. În acest sens orice popor e fiul și nu părintele operelor lui și orice spirit matur este fructul imperfecțiunilor lui. În acest sens sînt toți Sfinții copiii păcatelor lor. În acest sens fiecare are nevoie de propria sa operă pentru a progresa: după ce a creat opera sa, el este altul și este mai mult decît era înainte".[413] De aceea putem descompune procesul creator în două aspecte: pe de o parte concentrarea interioară asupra unei viziuni și efortul de a o obiectiva și pe de altă parte repercusiunile operei asupra autorului ei.[414] Primul aspect determină pe al doilea, iar acesta amplifică pe cel dintîi. Prin acest joc dialectic, prin această corelație a celor două aspecte, sufletul artistului ajunge la o sinteză tot mai elevată.

Această repercusiune a operei asupra artistului creator însuși, ne permite să observăm cît de unitar și indivizibil este procesul creator. Am avut prilejul să arătăm cum faza elaborării este dependentă de evoluția inspirației și cum transcenderea într-o realitate exterioară, fuziunea sufletului cu materia, care este esența execuției, sînt inerente primului moment al inspirației. La aceasta se adaugă influența ce o exercită opera în fiecare moment al realizării sale, asupra dezvoltării lumii interioare a artistului. Tot ce este realizat

[413] Hermann Keyserling, *Méditations sud-américaines*, trad. A. Beguin, Stock, Paris, 1932, p. 348.

[414] Karl Jaspers vorbește despre importanța acestor două aspecte în cazurile patologice. A se vedea *Psychologie générale*, trad. A. Kastler și J. Mendousse, Alcan, 1928, p. 266.

în exterior determină inspirații noi, care vor influența, dacă nu chiar schimba radical, cursul realizării operei. Deci diferitele faze pe care le-am studiat succesiv, sînt în realitate concomitente, căci procesul creator este integral, asemănător unui torent ale cărui valuri din adînc se precipită spre suprafață, pentru a reveni din nou în adînc și a determina dinamismul ascuns al curgerii sale.

5. Tipurile execuției

Tot ce am expus pînă acum privitor la problema execuției nu se referă decît la aspectele ei generale. Dar, ca și pentru fazele precedente, ar însemna să pierdem din vedere aspectul real al problemei, dacă nu ne-am ocupa de modalitățile speciale care determină execuția. În ceea ce privește inspirația și elaborarea am deosebit tipul-joc și tipul-efort. Dată fiind unitatea procesului creator, aceeași diferențiere de tipuri se impune și în privința execuției. Înainte, însă, de a aborda fondul problemei diferitelor tipuri, vom încerca să justificăm criteriul diferențierilor prin expunerea mai amplă a problemei însăși, cît și prin expunerea altor criterii adoptate în această materie.

Opera de artă este, mai cu seamă, o creație *personală* și depinde direct de dinamismul sufletesc. Această interpretare, astăzi atît de general acceptată, este o reacție împotriva vechii doctrine naturaliste, care sublinia latura impersonală a creației artistice. În realitate, tocmai reprezentanții cei mai marcanți ai naturalismului au contribuit, prin spiritul operelor lor, la răsturnarea acestei doctrine: Flaubert, de exemplu, a cărui deviză era *depersonalizarea*, și Zola, pentru care nu contau decît datele obiective. Dar fiecare din ei a redat natura așa cum o vedea *el-înșuși*. Flaubert, pentru care depersonalizarea era aproape o idee fixă, este în realitate unul din cei mai personali autori și tocmai în asta constă măreția lui. La fel Zola. Este interesant de notat că el însuși este acela care a dat formula: arta este „natura văzută printr-un temperament".

Criteriile după care se pot diferenția tipurile artistice sînt multiple. S-a aplicat, de exemplu, criteriul care este și cel mai vechi în psihologie, anume acela al diferențierii sensoriale.[415] Dar în creația artistică acest criteriu nu ser-

[415] Între alții Müller-Freienfels, în *Psychologie der Kunst*, vol. II, și *Persönlichkeit und Weltanschauung*.

vește propriu-zis la nimic. Că există creatori de tip vizual, auditiv sau motor, aceasta nu spune mare lucru și nu ajută la înțelegerea operei de artă. E necesar un punct de vedere mai profund. Bineînțeles, nu înseamnă că acest criteriu nu este just, după cum și alte criterii pe care le vom enumera sînt juste pentru că toate se bazează pe o stare de fapt.[416] Otto Ludwig, de exemplu, distinge tipurile *subiectiv* și *obiectiv (Ichdichter* și *Sachdichter)*.[417] Dar acest criteriu nu se poate aplica în mod profitabil decît în creația literară. Trebuie să precizăm că aici, subiectiv și obiectiv nu este luat în sensul că artistul descrie în opera sa lumea subiectivă sau lumea obiectivă. Aici acești termeni semnifică altceva. Tipul obiectiv este acela care nu-și exprimă direct gîndirea proprie, pe cînd tipul subiectiv este acela care își formulează cu claritate concepția proprie. Vom înțelege mai bine dacă ne vom referi la cîțiva autori reprezentativi din acest punct de vedere. Se pot numi obiectivi în sensul arătat, de exemplu, Shakespeare, Molière, Dickens, Cervantes; iar subiectivi: Goethe, Dante. Care este deosebirea dintre ei? Atitudinea personală a autorilor din prima categorie nu este exprimată direct, în operele lor. La Shakespeare, de exemplu, fiecare personaj vorbește după maniera sa personală, nici unul nu exprimă ideile autorului; el acționează și vorbește independent de autor. La artiștii de tip subiectiv este cu totul altfel. Concepția lor personală transpare în fiecare moment. Înțelegem, de exemplu, că dialogul dintre Faust și Mefisto exprimă direct concepția lui Goethe, ca și cum ar vorbi el însuși. În Wilhelm Meister și în general în toate operele sale de seamă, opinia sa personală este mereu prezentă. În romanele lui Dickens, pe primul plan sînt evenimentele și nu concepția sa, pe cînd în operele lui Dante primează atitudinea sa personală. Cu un cuvînt, pentru prima categorie autorul dispare în spatele operei sale, pe cînd pentru a doua categorie — rămîne pe primul plan.

Această distincție ar putea duce, fără îndoială, la concluzii importante, totuși nu vedem în ce măsură ar putea contribui

[416] Asupra problemei tipurilor, cu privire specială asupra creației artistice, se găsesc considerații interesante, în afară de lucrările prețioase amintite ale lui Müller-Freienfels, la C. G. Jung, *Psychologische Typen*, Ch. Lalo, *Notions d'Esthétique* și *L'art et la morale*, K. Jaspers, *Psychologie der Weltan — schauung;* E. Spranger, *Lebensformen*, J. Volkelt, *Aesthetik*, v. III (capitolul asupra creației artistice), apoi în *Jahrbuch der Charakterologie*, editat de E. Utitz, un volum în fiecare an.

[417] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. 2, Stuttgart, Enke, 1923, p. 189.

la clarificarea problemei creației și la înțelegerea operei de artă. Faptul că autorul apare pe primul plan, sau că se exprimă direct nu ne introduce în fondul procesului creator și nu ne explică deloc farmecul operei de artă. Aceasta privește numai aspectul superficial și nu fondul procesului creator. Un alt reproș ce se poate face acestui criteriu este că nu se poate aplica decît la literatură. Să te întrebi, de exemplu, dacă Beethoven sau Cézanne apar pe primul plan sau rămîn ascunși în operele lor, nu are nici un sens. Este evident că tot ce exprimă ei este atitudinea lor personală, după cum, de altfel, în domeniul literaturii, opera în ansamblul ei trădează de asemenea atitudinea personală a autorului, indiferent de planul în care apare.

Un alt criteriu de diferențiere al tipurilor este acela al lumii pe care o redă autorul în opera sa. Din acest punct de vedere există tipul *realist* și tipul *irealist*. Primul redă lumea așa cum este, al doilea construiește o lume ireală. În ceea ce privește realiștii, trebuie precizat că pentru ei nu este vorba să redea numai ceea ce au văzut aievea. Fantezia lor poate să fie abundentă și îndrăzneață, însă tot ceea ce creează este în general în conformitate cu lumea reală, este *posibil* în această lume, pe cînd irealiștii trăiesc într-o lume în afară de realitate. Realiști ar fi: Molière, Flaubert, Zola, Dickens, Gerhart Hauptman, Courbet, Manet, Cézanne. Irealiști: Dante, Th. v. Hofmann, Novalis, Böeklin. Irealismul dus la extrem poate să dea tipul mistic. În pictura de acest gen pictorul nordic Munch e celebru pentru această categorie.

Să adăugăm că există creatori care se aventurează în același timp în amîndouă aceste lumi. Ne gîndim la Goethe și la Shakespeare. Acestei categorii de tipuri, i se pot aduce aceleași observații ca celei precedente. Ea este totuși mai cuprinzătoare întrucît îmbrățișează și domeniul picturii în afară de acela al muzicii cu cîteva excepții. Însă cît privește putința de a ne explica sursa creației artistice și sensul operei de artă, ea nu este mai fructuoasă.

În tipologia artistică, se vorbește adesea despre două tipuri diferențiate după criteriul *expresiei* și al *formei*. De acestea se ocupă în special E. Meumann [418] și Müller-Freienfels. [419] După opinia acestora, artiștii se disting prin faptul că la unii domină expresia, adică tendința de a-și exterioriza

[418] E. Meumann, *System der Aesthetik*, Leipzig, Quelle u. Meyer, 1918.

[419] Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, ed. 2.

sentimentele, iar la ceilalți, forma, adică tendința de a perfecționa modalitatea expresiei. De exemplu, la Michelangelo și la Beethoven ar domina expresia, la Mozart și la Rafael, forma.

Credem că acest criteriu nu este justificat, în primul rînd, deoarece în creația artistică nu se poate face o deosebire între expresie și formă. Nu există operă de artă care să nu exprime un conținut interior și expresia, la rîndul ei, nu duce la o operă de artă decît în măsura în care ia o anumită formă. Am avut prilejul să vedem în ce măsură este forma inseparabilă de activitatea psihică care determină expresia. Iar, după cum nu există expresie fără formă, nu există nici formă expresivă care s-ar putea separa de ceea ce exprimă. Expresia deci nu poate predomina, fiindcă nu o putem sesiza în afară de o formă.

Este o încercare zadarnică, de exemplu, să vrei să separi la *Gioconda* forma de expresie; ar fi un non-sens. Totuși, privind mai de aproape exemplele invocate pentru a ilustra cele două tipuri putem observa deosebirea reală dintre ele. Michelangelo sau Beethoven au avut o viață interioară furtunoasă, pe cînd Mozart sau Rafael sînt mai puțin agitați. Ceea ce îi distinge este deci *intensitatea* vieții lor interioare și acesta, credem noi, este criteriul cel mai just. Nu poate fi vorba deci de a face o deosebire între expresie și formă, fiindcă la orice artist, găsim în aceeași măsură și expresia și forma. Doar că la unii forma exprimă un zbucium mai intens, la ceilalți, mai puțin intens.

Criteriul cel mai just pentru diferențierea tipurilor în artă, este acela care se bazează pe dinamismul vieții interioare. Același criteriu îl aplică Müller-Freienfels (în afară de cel citat mai sus) cînd distinge tipul *dinamic* și tipul *static*.[420] Operele aparținînd primului tip sînt pline de mișcare și de viață vijelioasă, cele din al doilea tip au un ritm mai calm. Primei categorii i-ar aparține Michelangelo, Van Gogh, Dürer, Beethoven, Lord Byron; iar categoriei a doua, Rafael, Mozart, Haydn, Millet, Lamartine. Cum vedem, este vorba de un criteriu bazat pe intensitatea vieții psihice. Credem, însă, că termenii de „dinamic" și „static" exprimă ceva prea fundamental opus. Procesul creator, despre oricare tip ar fi vorba, este ceva prin excelență dinamic. Ar fi în mod indiscutabil greșit să se creadă că Mozart sau Lamartine sînt

[420] Müller-Freienfels, *Persönlichkeit und Weltanschauung*, Lepzig, 1923.

lipsiți de dinamism. În realitate, este vorba de diferite *grade* de dinamism. Orice artist este agitat în adîncimile sufletului său, altfel n-ar avea impuls creator. Agitația sa poate fi însă mai mult sau mai puțin intensă. Tipul static are un dinamism mai puțin intens, pe cînd tipul dinamic — îl are la un grad mai înalt.

Vrem să ne oprim de asemenea asupra unei tipologii artistice preconizată de Charles Lalo.[421] El deosebește cinci tipuri: *diversiune*, *purgație*, *tehnică*, *perfecționare*, *dublare*.[422] Acest criteriu se bazează pe predominarea unor anumite aspecte și intenții. Caracteristica tipului diversiune este evadarea, adică dorința de a uita lumea reală. Purgația înseamnă eliberarea de o anumită stare sufletească încărcată peste măsură. Tipul tehnic se complace în funcțiunea tehnică; tipul perfecționării tinde spre idealizarea vieții, iar tipul dublării vrea să creeze, alături de lumea reală, o altă lume, mai perfectă. Cum vedem, această tipologie este mai vastă decît cele expuse mai sus, și are un criteriu mai legat de activitatea creatoare decît teoriile relative la tipurile subiectiv-obiectiv, real-ideal, expresie-formă. Este adevărat că se poate observa, cum a făcut-o deja Henri Delacroix, că „în aceeași operă, aceste motive deosebite pot adesea să se întrepătrundă".[423] Nu este mai puțin adevărat că *există* artiști la care predomină caracterele precizate de Charles Lalo. Ceea ce, de altfel, nu vrea să spună că toate aceste tipuri nu au nimic comun. După cum bine observă H. Delacroix: „sub toate aceste varietăți, ceea ce constituie fondul comun, este tot caracterul de creație. Creăm ca să completăm".[424]

În ce ne privește, propunem o diferențiere de tipuri în care procesul creator să fie implicat în toată integritatea lui. Pentru a nu altera unitatea procesului creator, rămîne un singur punct de vedere care se poate aplica și pe care îl credem cel mai fecund: acela care se referă la *gradul de intensitate a efortului*. În ce privește tipurile inspirației și elaborării, le-am aplicat același punct de vedere, de altfel singurul aplicabil în acest caz. Aici nu facem decît să întregim expunerea noastră asupra tipurilor. Am vorbit despre *tipul-joc* și *tipul-efort*. Am subliniat și insistăm și acum, că termenii

[421] Charles Lalo, *L'art et la Morale*, Alcan, ed. 2, 1934.
[422] Ch. Lalo, în *L'expression de la vie dans l'art*, Alcan, 1933, p. 294, notează că a modificat între timp această schemă, menținînd însă spiritul ei.
[423] Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, Alcan, 1927, p. 160.
[424] Henri Delacroix, *ibid.*, p. 481.

aceştia exprimă grade de intensitate. Inspiraţia — elaborare — *joc*, desemnează, cum de altfel ne-au arătat numeroasele exemple citate, uşurinţa cu care se prezintă imaginile în spiritul artistului. Inspiraţia — elaborare — *efort* implică, dimpotrivă, un efort deosebit de mare pentru a întregi imaginile schematice. Aceeaşi distincţie se impune în ce priveşte execuţia. Nu mai este cazul să cităm exemple, deoarece ar însemna să le repetăm pe cele relative la inspiraţie şi la elaborare. Faza execuţiei formînd o unitate strînsă cu inspiraţia şi elaborarea, acelaşi artist care s-a inspirat şi a elaborat în manieră de joc, adică fără un prea mare efort, va concretiza cu aceeaşi uşurinţă inspiraţia sa. Să ne amintim de Lamartine, care crea versuri cu o uşurinţă care o înspăimînta pe sora lui, ceea ce înseamnă nu numai că ideile îi veneau cu uşurinţă, dar că şi realizarea lor în formă sensibilă îi era la fel de uşoară. Invers, artiştii pentru care elaborarea ideilor necesită un efort considerabil, le vor materializa în acelaşi ritm agitat: Flaubert, Beethoven, Leonardo da Vinci şi încă alţii pe care i-am citat, o confirmă cu prisosinţă. Din cauza acestei unităţi a procesului creator, nu vom mai vorbi despre tipurile inspiraţiei, tipurile elaborării şi tipurile execuţiei, ci pur şi simplu, subînţelegînd toate aceste faze, despre tipul-joc şi tipul-efort.

Vom reaminti acum, în cîteva cuvinte, caracteristicile esenţiale ale acestor două tipuri. Evident, aceste caracteristici se confundă cu acelea ale procesului creator însuşi. Creaţia artistică îşi are, cum am văzut, imboldul într-un conflict interior. Acest conflict este determinat de lupta eului cu instinctele primitive, în năzuinţa sa de a pătrunde pînă în straturile cele mai adînci ale sufletului. Atunci se declanşează o nelinişte, plină de tensiuni haotice, pe care singură activitatea creatoare le poate stăpîni. Întinderea acestui conflict decide asupra tipului artistic. *Conflictele pot avea aceeaşi profunzime fără a avea totuşi aceeaşi amploare.* Dacă conflictul nu are o mare amploare, va fi stăpînit cu mai multă uşurinţă, efortul reclamat va fi mai redus şi vom fi în prezenţa tipului-joc. Dacă, dimpotrivă, conflictul interior este de o mare intensitate, artistul nu se va putea afirma decît în urma unui efort considerabil, uneori supraomenesc şi, în acest caz, ne găsim în prezenţa tipului-efort.

Ce avantaj prezintă această clasificare a tipurilor după intensitatea efortului?[425] În primul rînd avantajul că unitatea procesului creator nu este întru nimic alterată. Un alt avantaj, mult mai important, este că această clasificare ne va permite să explicăm viziunea asupra lumii, pe care artistul şi-o formează şi o exprimă prin opera sa. Ceea ce vom vedea în partea ultimă a lucrării noastre, unde tipul-joc şi tipul-efort, după felul viziunii pe care oexprimă, vor figura sub numele de tip-simpatetic şi tip demoniac. Deocamdată ne limităm să observăm aici că sursa creatoare rezidă în adîncimile secrete ale sufletului, de unde eul artistic, transfigurat de acestea, face să străbată la suprafaţă un sens. Acest sens constituie o viziune asupra lumii de care depinde valoarea operei de artă. Viziunea pe care o are artistul asupra lumii este determinată, în liniile ei mari, de amploarea conflictului, adică de efortul pe care îl reclamă stăpînirea şi cristalizarea acestui conflict. Astfel, tipurile pe care le expunem nu reprezintă numai o simplă clasificare a artiştilor creatori, ci trebuie de asemenea să ne ajute să sesizăm sensul creaţiilor lor.

[425] Amintim că şi Pierre Janet face o împărţire fecundă a tipurilor tot după gradul efortului, sau, ca să întrebuinţăm termenii săi proprii, după gradul tensiunii psihice. A se vedea *La force et la faiblesse psychologiques* şi *De l'angoisse à l'extase.*

Partea a patra

DATELE TRANSSUBIECTIVE ALE CREAȚIEI ARTISTICE

INTRODUCERE

Partea a treia a lucrării noastre a fost consacrată datelor conştiente ale creaţiei artistice. Cum am văzut, acestea încep a se contura în momentul aducerii în conştiinţă, adică în momentul inspiraţiei, cînd ele intră în faza elaborării, pentru ca, în virtutea unei tendinţe imperioase de transcendere, să ia o formă obiectivă şi sensibilă.

În cursul realizării operei de artă, zbuciumul sufletesc al artistului încetează să mai fie legat în mod exclusiv de individualitatea acestuia; prin actul transcenderii, artistul lărgeşte cadrele ei individuale şi opera, în acest moment, cîştigă o expresie care nu aparţine numai careatorului său, ci şi acelora care o contemplă din exterior. Faza execuţiei mai păstrează un caracter individual, deoarece elaborarea sensului din sînul materiei este un efort propriu artistului; însă, odată execuţia terminată, opera devine un bun comun, deci ceva transsubiectiv.

Prin faza executării, opera de artă ajunge la forma ei definitivă şi astfel procesul creator se încheie. Cu toate acestea, n-am ajuns încă la sfîrşitul expunerii noastre.

Am urmărit pînă acum, pas cu pas, procesul creator, relevînd, la momentul oportun, semnificaţia lui adîncă.Dar, după ce l-am urmărit pînă la sfîrşit, vrem să încercăm o privire sintetică asupra acestuia, în ansamblu. Ceea ce trebuie să ne preocupe în mod deosebit, este concluzia pe care o putem trage din analiza procesului creator, aşa cum am întreprins-o, şi obţinerea unei viziuni generale asupra sensului şi valorii operei de artă. *Studiul procesului creator* — cum am remarcat în introducere — *în cazul că nu ne ajută să înţelegem opera de artă, poate avea cel mult un interes psihologic, dar nicidecum unul estetic.* Pe noi nu ne interesează

aici procesul creator în sine, ci punctul de reper pe care ni-l furnizează şi, în această calitate, ne uşurează înţelegerea şi interpretarea operei de artă, ceea ce confirmă, de altfel, convingerea noastră că, fără studiul procesului creator în toată amploarea lui, nu putem stabili un criteriu estetic satisfăcător.

Această parte a lucrării noastre va fi deci consacrată problemei: care este factorul, sau factorii care, prin procesul creator, străbat la suprafaţa conştiinţei şi permit înţelegerea operei de artă? Răspunsul la această întrebare ne va sugera soluţia problemei pe care căutăm să o elucidăm.

Chiar de pe acum, putem constata că acel factor face posibilă pentru toată lumea înţelegerea sensului operei de artă, ceea ce înseamnă că acest sens se proiectează, ca şi cum ar iradia, dincolo de subiectivitatea individuală a creatorului şi că este deci un factor transsubiectiv.

Vom reveni adesea, în cele ce urmează, asupra unor probleme deja expuse. Însă, contrar metodei noastre de a analiza separat diferitele faze ale creaţiei, consideraţiile noastre vor privi procesul său integral. De altfel, aşa cum am subliniat, procesul creator este prin esenţă unitar şi individual şi diferitele faze, pe care le-am expus în mod succesiv, sînt, în realitate, aspecte concomitente ale aceluiaşi proces creator. Am văzut cum inspiraţia este o elaborare şi cum elaborarea se face prin inspiraţie; cum aceasta determină execuţia, iar execuţia provoacă noi inspiraţii şi elaborarări; am văzut de asemenea cum procesul de materializare însuşi ia naştere încă în momentul inspiraţiei. Trecînd deci la concluziile noastre, nu trebuie să pierdem din vedere că, sub oricite aspecte am examina procesul creator, noi îl considerăm în întregimea lui. Sensul exprimat în opera de artă nu este proiectat la suprafaţa conştiinţei în mod fragmentar, prin fiecare aspect al său în parte, ci în ansamblul lui, ca un tot unitar, prin unul şi acelaşi proces.

Capitolul I

FACTORUL COLECTIV

Pînă acum, în toate cele expuse asupra creației artistice, am insistat exclusiv asupra factorului individual, ceea ce era firesc, de vreme ce opera de artă ia ființă prin eforturile individuale ale artistului creator. Însă, tocmai pentru a face să reiasă mai bine toată amploarea și întreg substratul profund al eforturilor individuale, nu putem să neglijăm factorul colectiv. Aici, totuși, factorul colectiv nu-l vom considera în sens de factor social cum se face de obicei. Charles Lalo, de exemplu, în lucrările sale, a expus pe larg problemele sociologice relative la artă.[426] Noi înșine, vorbind despre inconștientul dobîndit, adică de experiența trăită a artistului, am făcut aluzie de fapt la factorul social, cînd am afirmat că artistul cîștigă vasta sa experiență în sînul vieții sociale. Nu-i o simplă întîmplare că artiștii cei mai mari apar în ambianța unei vieți sociale intense. Toate acestea privesc influența vieții sociale asupra artistului, deci este vorba de un factor extern.

Dar aici, factorul colectiv ne preocupă în alt sens. Factorul colectiv nu se reduce numai la influențele din exterior ale colectivității, el are și o latură interioară, adică inerentă naturii noastre. Această latură ne interesează aici în mod deosebit, deoarece ea ne ajută să înțelegem și mai bine fondul însuși al operei de artă.

C.G. Jung distinge două aspecte ale inconștientului: în afară de inconștientul *personal*, el vorbește de inconștientul

[426] A se vedea în special *L'art et la vie sociale*, Octave Doin, 1921; *Esthétique*, Alcan, 1925, capitolul *L'esthétique sociologique*.

colectiv[427]. Lăsînd de o parte unele exagerări, frecvente la toți psihanaliștii, mai ales în ce privește libido-ul, găsim că ideea lui Jung este destul de fecundă în sugestii care se impun în privința creației artistice. Ea ne va ajuta să înțelegem mai bine conținutul exprimat prin diferitele opere de artă și puterea de atracție pe care o exercită asupra publicului.

Așa cum spuneam mai sus, cînd vorbim despre factorul colectiv în artă, înclinăm să ne gîndim la influențele pe care viața în comun le exercită asupra individualității artistului. Dar ne putem întreba, pentru ce se lasă artistul influențat de factori externi, dacă, după cum am văzut, el tinde spre eul său, spre o lume a sa proprie. Răspunsul cel mai simplu ce se poate da și asupra căruia s-a insistat mult (îndeosebi Tarde) este că în fiecare individ există o tendință de imitație, care îl face susceptibil la diferitele influențe externe. Această tendință este, în general, considerată ca o însușire instinctivă și, ca orice instinct, drept ceva ireductibil. În lucrările care tratează despre instincte, găsim de obicei un capitol asupra imitației. Concluzia este că artistul, datorită unei însușiri *individuale*, se simte atras de viața socială. Deci factorul colectiv s-ar suprapune peste factorul individual, fiind provocat de acesta din urmă.

Este incontestabil că instinctul de imitație are o mare importanță pentru creația artistică. Nu avem de gînd să-i contestăm rolul. Ceea ce trebuie să ne întrebăm este, dacă factorul care ne leagă de colectivitate, fie că îl numim instinct de imitație sau altfel, este într-adevăr o însușire individuală ireductibilă, sau are o bază mai adîncă? Este incontestabil că el se manifestă în individ. Dar nu există oare în individualitatea omenească ceva care îi depășește limitele strîmte? Nu se poate răspunde decît afirmativ la această întrebare. Omul, și îndeosebi artistul, nu este împins în acțiunile sale numai de forțe care visează exclusiv persoana sa, el poartă în sine impulsuri mai vaste care, fără ca el să-și dea seama, îi determină atitudinile. Sîntem, în această privință, de acord cu H. Bergson cînd spune: „Efortul prin care o specie își modifică instinctele și se modifică ea însăși trebuie să fie ceva cu mult mai profund, și care nu depinde de împrejurări, nici de individ. El nu depinde în mod unic de inițiativa indivizilor, cu toate că indivizii își aduc colaborarea, și nu este

[427] C. G. Jung, *L'inconscient* (trad. Grandjean-Bayard), Paris, Payot, 1928 și *Wandlungen und Symbole der Libido*, Leipzig und Wien, 1925.

pur accidental, cu toate că trebuie să-i acordăm întîmplării o largă participare".[428] Omul se supune influențelor vieții colective pentru simplul fapt că *în el* există un factor colectiv foarte puternic. Acestor factor Jung îl numește inconștient colectiv, noi îl vom numi mai bucuros *factor colectiv intrasubiectiv*. În virtutea acestuia, omul se simte atras spre semenii lui și prin exprimarea acestui factor opera de artă exercită o atracție asupra mai multor indivizi, asupra unor societăți întregi. Vom încerca să dezvoltăm această idee în cele ce urmează.[429]

Viața individuală nu este izolată decît în aparență, în realitate ea este indisolubil legată, prin naștere, de viața întregii specii. Individul este descendentul unui număr infinit de generații, de la care moștenește anumite particularități. Generații de-a rîndul, această creditare a acumulat și cristalizat în lumea interioară a omului o vastă și profundă experiență. Individul este descendentul acestei experiențe colective, așa încît în atitudinile lui se manifestă aspirații care nu-i aparțin în mod exclusiv. Individualități izolate nu găsim decît dacă examinăm suprafața vieții sociale. Dacă însă cercetăm în adîncul ei, găsim legături indisolubile, anumite legături care ne țin atașați de întreaga speță umană. Prin individ vorbesc un număr de tendințe, transmise ereditar, de speța căreia îi aparține acesta. Nicolai Hartmann spune pe drept cuvînt: „Orice acțiune individuală — chiar involuntară sau spontană — ascunde o tendință colectivă, directoare și determinantă, în care individul a fost zămislit și din care ia naștere inițiativa sa distinctă și personală"[430]. Individul

[428] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, ed. 40, Alcan, 1932, p. 185.

[429] Interesante sugestii în privința aceasta se găsesc la Guyau, în special în *L'art au point de vue sociologique* și în *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Guyau arată că între oameni nu există raporturi exterioare, că adevărata legătură și cea mai trainică dintre ei, vine din interior. Această legătură este *viața* din care izvorește o *simpatie universală* în care sîntem prinși cu toții. Artistul creator exprimă această simpatie universală (idee de altfel atît de scumpă romanticilor) și astfel contribuie la lărgirea vieții individuale. „Embrionul artistic... are ca efect lărgirea vieții individuale făcînd-o să se confunde cu o viață mai vastă și universală" *(L'Art au point de vue sociologique*, 1889, p. 21*)*.„ Plăcerea produsă de opera de artă este posesiunea imediată a unei vieți mai intense și mai armoniaose" (*Ibid.*, p. 10–11). Dar Guyau se oprește la aceste considerații vagi, el nu ne explică în ce constă de fapt această legătură interioară dintre indivizi.

[430] Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933, p. 233. Atragem atenția asupra acestei lucrări plină de sugestii prețioase în această privință.

nu este decît un inel dintr-un lanț imens, el moștenește și transmite o imensă experiență. Existența sa este temporală, permanentă este numai speța din care face parte și a cărei continuitate o servește. O experiență ancestrală este activă în tot ce apare într-o conștiință individuală. „Cele mai înalte și cele mai frumoase gînduri se formează în jurul acestor imagini primordiale care de secole sînt bunul comun al umanității",[431] spune foarte bine Jung.

Dacă ținem seamă de toate acestea, individul numai în aparență este liber, deși se crede și se simte astfel. În realitate el este antrenat de un torent imens care îi depășește individualitatea. Dacă la individul creator inițiativa joacă un rol primordial și dacă forța creatoare a artistului își are punctul de plecare tocmai în această inițiativă, ea se mișcă, cum vom vedea, în sînul factorului colectiv intrasubiectiv. Cînd artistul creator, opunîndu-se satisfacerilor imediate ale instinctului, se retrage în sine și răscolește adîncimile cele mai mari ale interiorității sale, de fapt el va aduce la lumină tot un aspect al experienței ancestrale, aspectul cel mai profund al ființei sale. Inițiativa lui nu este contrară tendințelor colective; ea constă tocmai în revelarea, prin propriul efort, a fondului comun ce-l leagă de semenii săi. Lumea proprie pe care o construiește constă în dezvăluirea unor date profunde care nu sînt accesibile oricui pentru simplul fapt, că nu oricine poate pătrunde pînă la acele profunzimi.

Fenomenele conștiente sînt însoțite de un pronunțat sentiment de libertate, care este însă un sentiment înșelător. Noi nu ne dăm seama de fenomenul colectiv, atît de hotăritor pentru atitudinile noastre, fiindcă facem parte din el, inseparabili și uniți, după cum nu ne dăm seama de mișcarea pămîntului care ne duce cu sine, sau de aerul ambiant pe care-l respirăm. Voința noastră personală este neputincioasă față de fenomenul colectiv; ea nu poate, prin propriul efort, decît să-i reveleze adîncimile. Personalitatea omenească este, la un moment dat, ceea ce este „din ea însăși, totuși nu din sine și prin sine"[432]

[431] C. G. Jung, *L'inconscient*, trad. Grandjean-Bayard, Paris, Payot, 1928.

[432] „Aus sich selbst doch nicht aus sich und mit sich selbst" (K. Jaspers, *Philosophie*, vol. II, Berlin, 1932, p. 50–51) Jaspers, vorbind despre „Kommunikation", aduce contribuții fundamentale la problema care ne preocupă aici. „Ich bin nur in Kommunikation mit den Andern" spune el subliniind prin aceasta legătură dintre existența individuală și existența totală.

Acestei experiențe colective, acestei rădăcini comune a arborelui imens al vieții, îi datorează oamenii atracția lor reciprocă. Pe cale ereditară se transmit o sumă de tendințe care, cu toate diferențele individuale, împrumută un suflu comun aspirațiilor omenești. Și foarte probabil diferențele individuale, prin tensiunea pe care o alimentează, nu fac decît să intensifice acest suflu comun. Grație eforturilor determinate de contradicțiile individuale, aspirații ascunse se cristalizează și amplifică patrimoniul comun, care se transmite fără întrerupere. Acest factor comun este acela care, cu toată diversitatea de aspirații, împiedică dezagregarea vieții omenești. Oricare ar fi destinul omului, el revine întotdeauna la acea legătură tainică, la „mamă", cum spune Jung, legătură care îi împroaspătează forțele și în indică o directivă. Dacă artistul scufundă experiența sa conștientă în inconștient, o face fiindcă este atras de aceste izvoare primare ale ființei sale; el asimilează astfel experiența cîștigată fondului spiritual care îl leagă de toți semenii săi. Iată de ce imaginile care-l invadează îi leagă de toți semenii săi. Iată de ce imaginile care invadează conștiința sa, deși sînt elaborate individual, au însușiri care depășesc individualitatea, „Izvoarele țîșnind din profunzimea inconștientului, vin, ca și viața umană de altfel, din arborele întregii umanități, în care nu sîntem decît o ramură ruptă și transplantată din trunchiul comun".[433]

Această ideea a factorului colectiv, susținută astăzi de datele științifice asupra eredității, își găsise expresia în filosofie, încă înainte de a fi existat teoria eredității. În antichitate Heraclit, Socrate, Platon vorbeau despre un Logos comun și unitar. Dacă de atunci această idee a suferit numeroase interpretări, nu-i mai puțin adevărat că esențialul doctrinei lor, originea comună, colectivă, a spiritualității noastre, este de netăgăduit.

Stabilind sursa comună, nu putem trece cu vederea diferențierea care se produce în spiritul omenesc. Evoluționiștii, în special Spencer și Darwin, au insistat suficient asupra faptului că omenirea, deși are o bază unitară, merge spre o continuă diversitate. Evoluție, în sensul consacrat al cuvîntului, înseamnă diferențiere. Însă evoluționiștii n-au luat în considerare procesul în ansamblul lui. Dacă evoluția este un fapt stabilit, nu e mai puțin adevărat că există și *o involuție*, cum o demonstrează cu prisosință André Lalande.[434] Aceasta înseamnă că diferențierii i se opune tendința spre unitate.[435] Oricît de pronunțată ar fi diversitatea între indivizi, prin creațiile sale, omul tinde să exprime ceea ce este comun. Că este vorba de artă sau de instituții sociale, acestea sînt mijloace la îndemîna omului de a reveni la leagănul comun. Punctul de plecare este o unitate și aspirațiile noastre de asemenea tind spre unitate.

[433] C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Lybido*, ed. 2-a, Leipzig u. Wien, 1925, p. 195.

Factorul colectiv intrasubiectiv este aspectul cel mai adînc al vieții noastre psihice. Orice diversificări ar suferi spețа omenească, acest factor rămîne izvorul vitalității. Concluzia se impune foarte firesc. Procesul creator, datorîndu-se răscolirii celor mai adînci cute ale sufletului, este evident că, *cu cît va pătrunde artistul mai adînc în lumea sa interioară, cu atît se va apropia mai mult de acea adîncime la care individualitatea sa se aliază cu celelalte individualități, deci cu colectivitatea.* Acest germene profund își găsește expresia în opera de artă. Iată motivul pentru care individualitățile omenești cele mai diverse cu toate diferențele care le separă, se complac adesea în contemplarea uneia și aceleiași opere de artă. Dincolo de ceea ce le desparte, opera de artă exprimă ceea ce îi unește. A. Lalande conclude cu multă dreptate: „Arta este astfel port-drapelul involuției; ea anunță domnia spiritului. Ea purcede din simpatia față de oameni, fiindcă tinde să stabilească între ei acea comunicare ușoară prin sentiment...; dar ea purcede mai profund din simpatia față de lucruri, cu sufletul cărora ne identifică momentan. Ceea ce spun anticii despre poet, este adevărat despre orice artist: el este un ghicitor, un clarvăzător. Arta ne face accesibil principiul interior care animă o formă și o explică, făcîndu-ne să participăm la ființa ei".[436]

Punctul de plecare al vieții este o profundă unitate colectivă și marile creațiuni spirituale tind să realizeze această unitate. Deosebirea constă numai în aceea că unitatea, pierdută prin diferențiere, nu se regăsește decît cu un insondabil efort.

[434] André Lalande, *Les illusions évolutionistes*, Paris, Alcan, 1930. Atragem atenția asupra acestei lucrări de ale cărei multiple sugestii am profitat.

[435] A. Lalande spune despre involuție: „Înțelegem prin acest cuvînt transformarea diversului în omogen, drumul spre o mai mare asemănare". *Ibid.*, p. 21.

[436] André Lalande, *ibid.*, p. 231.

S-ar părea că lumea se diversifică pentru ca să fie nevoie de o sforțare imensă de a regăsi impulsul inițial. Fără îndoială, nu oricine este capabil de o astfel de sforțare. Hegel, vorbind despre voința istorică, spune că rolul individualității istorice este de a releva celorlalți această voință ascunsă. O astfel de individualitate este artistul creator. El ne ajută să regăsim aspirațiile cele mai ascunse ale sufletului nostru, aspirații care, împotriva tuturor diversităților, ne leagă pe unii de alții. Omul mijlociu sau inferior este sclavul tendințelor care ne separă, care nu urmăresc decît satisfacerea momentană; dimpotrivă, cel care știe să zdruncine armătura acestor tendințe, va ști de asemenea să descopere fondul etern care ne leagă. Artistul, după cum am văzut, o face cu riscul de a se pierde pe sine însuși. Nu discutăm dacă sacrificiul lui e voit sau nu, esențial este că îl face.

Acest factor colectiv intrasubiectiv explică existența diferitelor stiluri în artă. Ar fi prea puțin să admitem că un artist adoptă un stil prin simplă imitație. Dacă are un germene comun cu alți artiști (în cazul că este vorba de un artist cu adevărat profund) explicația nu este numai în influența externă, care are și ea un rol important, dar mai ales în acel factor inerent care animă un stil. Tot așa se explică pentru ce capodoperele, cu toată varietatea gusturilor din diferitele timpuri, își păstrează valoarea. Anticii sau Shakespeare își păstrează valoarea în pofida timpurilor, deoarece au știut să pătrundă pînă la acele profunzimi unde se ascunde factorul primar și colectiv, care rămîne același în toate timpurile, schimbîndu-și cel mult forma de expresie. Flaubert, atît de chinuit de inspirațiile sale, o simțea bine: „Există două feluri de literaturi, cea pe care aș numi-o națională (și cea mai bună), apoi cea instruită, individuală. Pentru realizarea celei dintîi, trebuie să existe un fond de idei comune în mase, o solidaritate..., o legătură“.[437] Iar pictorul Tonița spune cu convingere: „Nici o mare operă de artă (adică neclintită ca valoare artistică în veacuri) n-a pornit de la o „idee“, ci de la o undă emotivă, o vibrație interioară, un fel de ecou al nu știu cărei puteri *universale*, o poruncă a uriașei forțe atotstăpînitoare în timp și spațiu și care te biciuiește să execuți, adică să transformi materialul inert în viață. Artistul este deci instrumentul sensibil al unei dorinți supraomenești“.[438]

[437] G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, ed. Charpentier, 1889, p. 363

[438] Într-o scrisoare personală.

Factorului colectiv intrasubiectiv îi datorează artistul tendința sa de a transcende, pe care am expus-o în capitolul precedent. El are nevoie de sprijinul și de forțele restrictive ale exteriorului pentru a găsi stăpînirea de sine, tocmai pentru faptul că ceea ce este el la un moment dat, nu o datorează numai sieși.

În tot ce simte și gîndește, în tot ce tulbură lumea lui interioară, oricît de personale ar fi actele sale, el nu este redus exclusiv la sine însuși. Factorul colectiv originar îl agită fără încetare și îi ține trează insatisfacția de sine, adică de soluțiile imperfecte pe care le găsește în lumea sa interioară, ceea ce îl îndeamnă să transcendă. Omul nu găsește niciodată liniștea în sine însuși, spune Jaspers cu multă justețe.[439] *El trebuie să se depășească, deoarece prin însăși originea sa el nu este o ființă izolată.* El face parte dintr-o speță și poartă în sine agenții dinamici ai acelei spețe. Iată de ce, cu cît pătrunde mai adînc în propria lume interioară, cum este cazul artistului, cu atît revelează mai multe calități care vizează dincolo de individualitatea sa. Dar aprofundarea ființei sale interioare nu constituie oare adevărata originalitate? Deci cu cît artistul este mai original cu atît va găsi mai ușor mijlocul de a capta sensibilitatea celorlalți. Este într-adevăr paradoxal: cu cît un artist este mai original, cu atît se depășește pe sine și cîștigă asentimentul contemplatorului. Fiind fidel față de sine-însuși, el este fidel față de semenii săi și le prilejuiește astfel plăcerea contemplației.

Datorită acestei surse primare colective care mocnește în inconștient artistul e îndemnat să se realizeze sub o formă obiectivă. Aceste realizări reprezintă misterele vieții sale spirituale și în ele se regăsește, cel puțin în parte, colectivitatea umană; ele duc astfel la formarea unei conștiințe colective, adică a unei atmosfere spirituale comune și unitare. Acesta este, ca să folosim termenul lui A. Lalande, cel mai important fenomen de involuție. În pofida profundei diferențieri a conștiințelor individuale, acestea pot, totuși, să se integreze într-o conștiință colectivă unitară, susținută de fiecare individ, conștiință în care se recunoaște fiecare. Deci, după cum inconștientul tinde, sub toate formele lui, spre conștiință, inconștientul colectiv tinde spre o conștiință colectivă. În artă, această conștiință colectivă se manifestă

[439] J. Jaspers, *Philosophie*, Band III, Berlin, Springer, 1932, p. 165.

sub formă de stil. Fiecare artist are un anumit stil, fiindcă, împins de factorul colectiv inerent, nu se poate transcende altfel. Numai participînd la conştiinţa colectivă poate trezi un ecou în sufletele celorlalţi. Conştiinţa colectivă este aceea care uneşte oamenii, atît de profund diferiţi prin conştiinţa lor individuală. Stilurile anumitor epoci exprimă conştiinţa colectivă a acelor epoci, adică aspiraţiile lor caracteristice. Iar dacă artistul este, la rîndul său, influenţat de colectivitate, aceasta se întîmplă deoarece din adîncul fiinţei sale, el este forţat să se exteriorizeze şi să participe astfel la conştiinţa colectivă. În măsura în care a reuşit să pătrundă propria sa profunzime, în care se ascunde mobilul care îl leagă de viaţa speţei, el reuşeşte să se integreze în conştiinţa colectivă şi să impună creaţia sa ca un bun comun, deci ca o valoare istorică. Artistul creator, ca să înfrunte timpul, trebuie mai întîi să pătrundă tot ceea ce îl leagă de speţă. Revenind la izvoarele unităţii primare, el îşi asigură durabilitatea istorică. Conştiinţa colectivă, în devenirea ei istorică, este extraordinar de severă faţă de individ: ea nu asigură posteritatea decît aceluia care a contribuit la consolidarea ei, adică aceluia care, scrutîndu-se pe sine, a găsit mijlocul de solidaritate cu viaţa spirituală a colectivităţii. Altfel, individul rămîne anonim.

Tot astfel se poate explica orgoliul artistului de a place publicului. Nu vorbim aici despre spiritul mediocru care nu creează decît pentru succesul public şi face concesii astfel gusturilor inferioare. Acesta nu este un artist şi deci nu ne poate reţine atenţia. Ne gîndim la artistul profund, care este sincer cu sine-însuşi şi caută să acorde ceea ce este *autentic* şi adevărat în propria lume interioară, cu exigenţele superioare ale publicului. Fiindcă ar fi o profundă eroare să se creadă că artistul creator, creînd o lume proprie, nu are nicidecum în vedere pe ceilalţi pe care ar vrea să-i atragă în sfera gîndirii şi a sentimentelor sale. Studiind autobiografia şi corespondenţa marilor artişti, ni se impune în mod inevitabil convingerea că oricare dintre ei, oricît de dezinteresat ar fi, are orgoliul de a place publicului. Dacă totuşi manifestă uneori anumite porniri de nemulţumire faţă de public, n-o face pentru că nu ţine să fie susţinut sau admirat de acesta, ci pentru că publicul nu îl înţelege. În schimb, artistul are o vie recunoştinţă faţă de publicul care-l înţelege. Cum se poate acorda deci sinceritatea faţă de sine-însuşi cu ambiţia de a plăcea, dacă nu unui public numeros şi actual, cel puţin unui public restrîns sau ideal, sau poate

unui public viitor? Explicaţia ne-o dă năzuinţa artistului adevărat de a se confunda cu conştiinţa colectivă. Artistul creator, prin faptul că a descoperit aspiraţiile sale cele mai profunde, care sînt în realitate de natură colectivă, fuge de izolare. Ceea ce a străbătut din tenebrele sale, pînă la conştiinţă, în cazul că este într-adevăr ceva autentic, adică profund omenesc, trebuie să se asimileze unei conştiinţe colective, fiindcă tot ce este mai profund în om este în mod necesar legat de colectivitate.[440] Dacă artistul nu se poate confunda cu această conştiinţă, altfel sups, dacă nu poate cîştiga adeziunea semenilor săi, înseamnă că sursele creaţiilor sale sînt superficiale, că n-a pătruns destul de adînc pentru a se încorpora involuţiei. Prin urmare, pentru a plăcea în sensul elevat al cuvîntului, el trebuie să tindă spre originialitate, adică spre revelarea propriei lumi interioare, în toată profunzimea ei. Originalitatea şi ambiţia de a place, în sensul profund al cuvîntului, în realitate nu se opun, ele au aceeaşi sursă. Pentru artistul cu adevărat original, ambiţia de a plăcea nu constă în a flata gustul capricios al publicului, ci în a obţine o admiraţie care să reziste tuturor timpurilor.

Iată pentru ce, dacă ne-am opri numai la analiza aspectelor individuale ale creaţiei artistice, n-am putea ajunge la concluzii satisfăcătoare. Prin faptul că opera de artă radiază dincolo de fiinţa artistului, nu putem să pierdem din vedere şi aspectul său transsubiectiv. Este adevărat că artistul suferă şi elaborează în mod invidual, însă agenţii dinamici care determină această suferinţă şi această elaborare depăşesc cu mult atît prin originea lor, cît şi prin aspiraţiile lor, sferele strict individuale ale personalităţii creatoare.

[440] Deci este clar că prin conştiinţă colectivă nu înţelegem o opinie publică capricioasă, supusă tuturor vînturilor care se schimbă zi de zi, ci o mentalitate permanentă care înfruntă veacurile, în care Sophocle, Shakespeare şi Goethe, cu tot intervalul de timp care îi separă, sînt atît de apropiaţi unul de altul.

Capitolul II

PROBLEMA VIZIUNII ASUPRA LUMII

În acest capitol, ne rămîne să examinăm semnificaţia mai cuprinzătoare a problemelor expuse pînă aci. Trebuie mai întîi să reamintim concluzia noastră esenţială relativ la sursa particulară a creaţiei artistice. Această sursă, după cum am văzut, se află într-un conflict, în atitudinea luată faţă de natura instinctivă, în insatisfacţia cu ceea ce este dat în afara voinţei noastre — ceea ce duce la răscolirea vieţii interioare. În capitolul precedent, am putut vedea că aceste adîncimi ale vieţii interioare nu sînt limitate de cadre strict individuale, ci că sînt încărcate de dinamismul comun întregii speţe umane. Astfel, aceste adîncimi ale sufletului au o semnificaţie universală. Pentru a evada din neliniştea haotică pe care i-o dau profunzimile tainice ale vieţii interioare, sufletul creator caută un refugiu în domeniul mai clar şi mai echilibrat al conştiinţei. Procesul creator pe care noi l-am analizat în aspectele lui fundamentale şi care este în realitate unitar, serveşte la introducerea ordinei în haosul lăuntric. O concluzie de o importanţă primordială ni se impune deci: diferitele aspecte ale procesului unitar, inspiraţia, elaborarea şi execuţia, nu sînt procese care din punctul nostru de vedere ar avea vreo importanţă prin ele însele. Ele, în unitatea lor intimă, servesc la revelarea în conştiinţă a ceva ce este disimulat în profunzimele sufletului. Ele nu ne interesează ca simple mecanisme psihice, ci ca revelatoare a acestor profunzimi necunoscute. Şi particularităţile fazelor creatoare, de care ne-am ocupat, sînt de asemenea caracteristice pentru viaţa interioară care este la originea lor şi care îşi caută elucidarea. Dacă, spre exemplu, elaborarea şi executarea cer atîtea sforţări dureroase, aceasta nu

ţine de propria lor manifestare, ci de revelarea sursei lor, adică a profunzimilor sufletului, revelare care nu se poate produce decît prin suferinţă.

Această dependenţă a fazelor creaţiei de viaţă interioară ne explică şi unitatea procesului creator pe care am fost nevoiţi să-l prezentăm sub forma unor faze separate. Astfel, trebuie să reamintim că, deşi am vorbit despre execuţie ca despre ultima fază a procesului creator, aceasta din urmă se manifestă în realitate, încă din primul moment al inspiraţiei. Într-adevăr, inspirîndu-se, artistul îşi execută opera şi executînd-o, el se inspiră. El simte prin materia pe care o modelează şi, graţie acestei fuziuni cu materia, artistul reuşeşte să-şi cristalizeze viaţa interioară. Artistul creator nu poate cristaliza profunzimile fiinţei sale decît dîndu-le forma obiectivă a materiei, de orice natură ar fi ea.

În concluzie, procesul creator este dependent de străfundurile sufleteşti care tind să fie clarificate. El nu este un mecanism de sine stătător, ci se află în strînsă dependenţă de profunzimile agitate ale sufletului. Diferitele etape ale creaţiei nu sînt decît eptapele vieţii interioare în curs de cristalizare. Prin creaţia sa, artistul nu face decît să degajeze sensul intim al lumii sale interioare.

Acest punct de vedere odată admis, trebuie să convenim că şcoala psihanalitică, care pretinde că opera de artă nu face decît să exprime forţele refulate ale eului, nu atinge problema decît în mod superficial. *Ceea ce se revelează este însăşi esenţa primordială a existenţei umane.* Aşa se explică preocuparea tuturor artiştilor creatori de marile probleme ale existenţei. Conştient sau inconştient, prin toate strădaniile lor, ei urmăresc realizarea a ceea ce Gerhard Hauptmann spune despre poet: „Dichten heisst, hinter Worten das Urwort aufklingen lassen" — („A crea înseamnă a lăsa să răsune, prin cuvinte, cuvîntul originar").[441] Prin forma sensibilă artiştii ne comunică realităţi ascunse, inaccesibile percepţiei noastre directe. Bergson remarcă cu pătrundere: „Care este obiectul artei? Dacă realitatea s-ar impune direct simţurilor noastre şi conştiinţei noastre, dacă am putea intra în comuniune imediată cu lucrurile şi cu noi înşine, cred că arta ar fi inutilă sau că toţi am fi artişti, căci atunci sufletul nostru ar vibra în continuu la unison cu natura".[442] În acelaşi sens scrie Marcel Proust: „Măreţia artei adevărate

[441] Citat după *Zentralblatt für Psychoanalyse*, an. II, p. 365.
[442] H. Bergson, *Le Rire*, ed. 31, Paris, Alcan, 1930, p. 152.

este de a regăsi, de a sesiza, de a ne face să cunoaştem acea realitate de care trăim departe... şi care este pur şi simplu viaţa noastră, adevărata viaţă, viaţa în sfîrşit descoperită şi lămurită, singura viaţă deci trăită în mod real, acea viaţă care, într-un sens, se află în fiecare clipă în toţi oamenii la fel ca şi în artist".[443]

De aici reiese adevăratul sens a ceea ce numim proces de spiritualizare. Acesta constă mai ales din efortul pentru revelarea vieţii interioare, ascunse şi, altfel, de nepătruns. Ceea ce îi este propriu nu este evadarea din lumea sensibilă pentru lumea ideală ce pluteşte deasupra noastră, ci coborîrea în adîncul cel mai misterios al fiinţei omeneşti. Spiritualitatea revelată prin creaţia artistică nu este *supraomenească*, ci *infraomenească*. Efortul de spiritualizare tinde spre revelarea a ceea ce este esenţial în sufletul omenesc şi a ceea ce este comun fondului întregii omeniri. Artistul, cu adevărat creator, pătrunde atît de adînc în fiinţa sa, încît dezvăluie rădăcinile existenţei însăşi şi sesizează astfel ceea ce ne leagă mai strîns de pămînt. Spiritualitatea pe care o descoperă este o *spiritualitate terestră*, fiindcă ceea ce ne revelează nu este o lume deasupra noastră, ci un dinamism interior care animă tainele cele mai intime ale sufletului nostru, fondul *originar* al speţei noastre.

Dacă omul primitiv s-ar fi mulţumit cu impulsurile instinctelor sale, al căror scop este conservarea speţei, creaţiile sale s-ar fi redus la mijloacele practice care îi asigură existenţa. El însă, chiar şi în mijloacele sale practice, introduce aspecte „inutile", care nu servesc cu nimic existenţa sa materială. Ceea ce înseamnă că există în el, într-un mod foarte obscur, ce-i drept, *şi alte năzuinţe* decît satisfacerea nevoilor imediate. *Ceea ce* este raţiunea pentru care se opune el dominaţiei orbeşti a instinctelor şi caută să descopere aspecte mai adînci ale vieţii. Aspecte *care* nu prezintă nici o utilitate practică şi tocmai de aceea vedem apărînd creaţiile aşa-zise inutile, dar, bineînţeles, inutile numai din punct de vedere practic. Efortul pe care îl reclamă revelarea acestor profunzimi, nu aduce nici un profit imediat sau practic, el este un *sacrificiu gratuit*. Aceasta este caracteristica esenţială a vieţii spirituale şi deci a artistului

[443] Citat după Ch. Lalo, *L'expression de la vie dans l'art*, Alcan, 1933, p. 84.

creator.[444] Acest efort gratuit, efort legat în cele mai multe cazuri de o imensă suferinţă, dă un caracter înălţător operei de artă.

Opera de artă, în originea ei profundă, fiind totodată o luptă acerbă cu forţele terestre, artistul tinde să spiritualizeze prin efortul său creator înclinările sale pămînteşti şi astfel ia naştere dragostea lui pentru viaţă. Este indiferent dacă artistul, prin convingerea sa conştientă, o exaltă sau nu. Singur faptul creaţiei are semnificaţia unei elevaţii, de la înălţimea căreia artistul este capabil să ridice pînă la el fondul terestru al vieţii. Fiindcă numai de la mari înălţimi poţi scruta marile adîncimi, după cum numai arborele înalt are rădăcini adînci. Prin scrutarea adîncimilor sufletului artistul face dovada ataşamentului său faţă de pămînt, oricare ar fi convingerea sa filosofică. Credem că Keyssrling exprimă un adevăr profund cînd spune: „Este greşit să concepem profunzimea sufletului omenesc în direcţia spiritului, ca substanţă metafizică. Profunzimea sa este cu totul şi în mod absolut în direcţia pămîntului. Nu există nici un motiv de a atribui emoţiilor personale alte rădăcini decît viaţa organismului psihic în general".[445]

Artistul, prin opera sa, săvîrşeşte o sinteză spirituală vitală. Prin această sinteză el face evidente realităţi care scapă simţurilor noastre şi ne face să simţim, nu numai întinderea, dar şi profunzimea realităţii în care trăim. Puterea cutremurului său trezeşte impuslurile originare şi îi dă senzaţia fondului primordial al vieţii. Cu preţul unor sforţări imense, artistul creator reuşeşte să-şi ordoneze impulsurile, să le sintetizeze într-o formă determinată pentru a le integra în lumea noastră sensibilă. Prin această formă, care domină forţele primitive, el se eliberează de ele, şi ni le face accesibile. În felul acesta ne ajută să vedem, sau mai bine zis, să simţim, ceea ce, prin propriile puteri, nu sîntem capabili să o facem. El trezeşte în noi realităţi adînci şi ne ajută să ridicăm vălul care acoperă propriul nostru suflet. Socrate, în *L'âme et la danse* de Paul Valéry, spune: „Cu cît privesc

[444] Vorbind aici despre efortul gratuit, ni se poate, bineînţeles, ridica obiecţiunea că artistul poate, prin opera sa de artă, să cîştige bunuri materiale. Acest profit, dacă există într-adevăr, este indirect. Aici ne interesează numai faptul că a crea înseamnă a şti să te ridici deasupra satisfacţiilor imediate ale instinctelor. Cel care nu este capabil de acest efort, de exemplu animalul sau omul inferior, nu va crea niciodată.

[445] H. Keyserling, *Méditations Sud-américaines*, trad. A. Béguin, Stock, 1932, p. 217.

și eu mai mult această dansatoare inexprimabilă, cu atît mă întrețin mai minunat cu mine însumi".[446]

Plonjînd în sursele vieții psihice, artistul creator este departe de starea de visare pasivă care i se atribuie atît de des. Dacă este absorbit de viața sa interioară, aceasta încă nu înseamnă că se complace într-o reverie calmă. Dacă ar fi liniște în sufletul lui, el n-ar căuta, cu prețul unei mari suferințe, acea formă a operei care singură îi poate aduce descătușarea interioară. Ceea ce găsește el în sufletul lui este o neliniște convulsivă. De aceea nu poate să rămînă în singurătatea lui interioră, de aceea trebuie să-și încordeze voința ca să străbată la lumină. „Unde există frumusețe? se întreabă Nietzsche. Acolo unde *trebuie să vreau cu toată voința mea*".[447] Prin acest efort scoate el în evidență unitatea originară și participă astfel la conștiința colectivă. *El pleacă de la unitate* și prin eforturi imense *tinde spre unitate.* Nu sîntem de acord cu Bergson cînd spune că unitatea „nu este plasată la capătul eforturilor ca o atracție".[448] Artistul vizează și el unitatea, numai că aceasta *nu există încă* pentru el, ci trebuie *să o creeze*, pas cu pas. Și el este singurul care are privilegiul să o realizeze, fiindcă este singurul în stare să sesizeze unitatea primară. În fiecare clipă el *este* ceea ce a reușit *să devină* prin străduință, mînat de sursele profunde pe care a știut să le descopere. Aceste surse fac din sforțările lui un proces involutiv, care tinde spre unificarea aspirațiilor eterogene. Ceea ce în realitatea aparentă tinde spre diferențiere, în creația sa este sintetizat. Astfel, o lume care nu este întru totul conformă cu cea pe care sîntem obișnuiți s-o numim reală, ni se revelează prin efortul său creator. „Rolul operei de artă este oricum de a crea un univers imaginar, a cărui primă functie este, prin destinație, de a se deosebi într-un fel de cel dat" spune Ch. Lalo.[449] În același sens André Gide scrie cu multă dreptate: „Voi susține că despre un artist trebuie să credem aceasta: el este o lume aparte, a cărei cheie o are el singur".[450]

[446] Paul Valéry, *Eupalinos*, précédé de *L'âme et la danse*, Gallimard, Paris, 1924, p. 38—39.
[447] Fr. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra (D l'immaculée conception)*, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 175.
[448] H. Bergson, *L'évolution créatrice*, 40e ed., Paris, Alcan, 1932, p. 113.
[449] Ch. Lalo, *Esthétique*, Paris, Alcan, 1925, p. 29.
[450] Citat după Ch. Lalo, *L'expression de la vie dans l'art*, Alcan, 1933, p. 132.

Artistul creator ne prezintă o lume deosebită, de care totuși nu ne simțim străini. Fără îndoială, această lume este și a noastră, dar fără artistul creator ea ar rămîne ascunsă pentru noi, osbcură și de nepătruns, pentru că ne lipsește capacitatea de a ne adînci privirea pînă la abisurile pe care ni le dezvăluie artistul creator.

Lupta pe care o dă, cu ajutorul voinței creatoare, pentru a reveni, fără încetare, la lumină, este impregnată de o imensă suferință; ceea ce combate este propriul lui zbucium interior, aceasta dă luptei sale un caracter dramatic. Pradă zbuciumului său, artistul simte că salvarea nu poate fi decît în stăpînirea forțelor dezechilibrate ale existenței sale, în puterea de sintetizare a operei sale, care singură îl poate smulge din izolarea sa interioară, față în față cu sine însuși, amenințat de sine însuși. Dezorientat, neliniștit, el se zbate, într-un profund dezechilibru, înainte de a-și fi cucerit, prin operă, libertatea existenței.

Ni se impune totuși o întrebare: ce este această neliniște din adîncul sufletului său care îl tulbură și căreia nu poate să i se sustragă decît cu prețul unor nemăsurate și dureroase eforturi? În ce constă acea sursă unitară și colectivă, comună întregii spețe umane? Desigur, răspunsul la aceste chestiuni este greu de dat. Un lucru totuși este sigur: dacă în adîncimile sufletului său artistul poate să întrevadă sursa propriei noastre existențe, această sursă nu poate avea nici precizia, nici stabilitatea tangibilă a unui obiect perceput cu claritate de conștiința noastră. Esența existenței noastre, deci aspectul cel mai adînc al sufletului nostru, este prin excelență dinamic: „Dasein hat sich je schon entworfen und ist, solange es ist, entwerfend" spune Heidegger, subliniind că existența este într-o continuă proiecție, se proiectează fără încetare.[451] Dacă aprofundăm această formulă lapidară a lui Heidegger, înțelegem că ea nu traduce o realitate fixă, ci însăși devenirea. Viața, într-adevăr, este un vîrtej care, prin esența sa, nu cunoaște stabilitatea; un vîrtej în plină mișcare, în care nici un moment nu este vreodată asemănător cu un altul și deci nu poate da nici o certitudine. Această incertitudine trezește în noi sentimentul cel mai adînc al existenței: *îndoiala.* Îndoială care, născută dintr-un profund sentiment de neliniște în fața existenței, constituie legătura cea mai strînsă între oameni. Numai în fața evenimentelor care provoacă neliniște și spaimă de fiecare clipă, se naște solidari-

[451] Heidegger, *Sein und Zeit*, ed. 3-a, Halle, 1931, p. 145.

tatea, spiritul de sacrificiu și încrederea între oameni. Pentru aceeași rațiune neliniștea incită la acțiune, neliniștea care provoacă elanul creator al artistului. „Ca urmare a unei neliniști ați dorit repaosul" spune Fénelon în dialogul morților. Fără sentimentul îndoielii, fără incertitudine, omul s-ar complace în liniștea care pune stavilă oricărei acțiuni și n-ar fi niciodată un artist creator. Cuvintele lui Derain sînt profund adevărate: „Divina neliniște este vecină oricărui progres".[452] Și nu fără emoție se pot citi următoarele rînduri ale lui Unamuno: „Certitudinea absolută, completă, că moartea este o nimicire *totală*, definitivă și irevocabilă a conștiinței personale, o certitudine ca aceea care ne face să fim siguri că cele trei unghiuri ale unui triunghi fac două unghiuri drepte; sau certitudinea absolută, completă, că după moarte conștiința noastră se va scufunda în cutare și cutare condiții, făcînd, înainte de toate, să intre în această certitudine suplimentul străin și adventiv al recompensei sau al osîndei de veci: una sau alta dintre aceste două certitudini ne-ar face viața la fel de imposibilă. Într-un ungher tainic al sufletului, poate fără să o știe, aceluia care crede că moartea anihilează conștiința sa personală și memoria sa îi rămîne o umbră, o umbră vagă, umbra unei umbre de incertitudine; și în timp ce își spune « Hai să trăim această viață trecătoare, de vreme ce nu există alta!... » tăcerea acestui colțișor al sufletului îi spune: « Cine știe!... » Poate nu crede că o aude, totuși o aude. Și la fel, într-o cută a sufletului celui credincios, care are mai multă credință în viața viitoare, există o voce surdă, vocea incertitudinii, care îi șoptește la ureche sufletului: « Cine știe!... »Aceste voci sînt poate ca bîzîitul unui țînțar cînd vîntul mugește între arborii pădurii; nu ne dăm seama de acest bîzîit, și totuși, cu tumultul furtunii, el ajunge la urechea noastră. Altfel, cum am putea trăi fără această incertitudine? Acel « Dacă ar fi adevărat? » și acel « Dacă n-ar fi adevărat? » sînt bazele vieții noastre intime".[453]

Această neliniște este, uneori, dureroasă, de aceea apariția unei imagini clare este salutară.

În adîncul sufletului, artistul nu găsește nici o certitudine, el este muncit de un ferment persistent, care îl obligă *să-și creeze el însuși un răspuns* pentru a-i astîmpăra îndoiala de neînvins și a găsi o atitudine împotriva neliniștei care îi zdruncină ființa pînă în adînc. Această atitudine nu poate fi decît o atitudine creatoare, sintetizînd aspirațiile sale sub forma unei unități care restabilește echilibrul zdruncinat. Opera de artă este rezultatul acestui efort interior și prin acest efort *artistul dă un răspuns îndoielilor sale neliniștitoare și conferă astfel un sens profund, deci o valoare reală operei de artă. Acest sens este acela al existenței însăși* și este cel care constituie *o viziune a lumii*, viziune creată de adîncurile de nepătruns ale ființei, unde își are originea viața însăși. Ea este astfel o afirmare a vieții și rezolvînd îndoielile și spaimele provocate de zguduirea sufletului, ea este în același timp o credință în viață. Prin opera de artă, artistul ne tălmăcește, într-adevăr, concepția sa despre această lume, care este o veritabilă necesitate pentru el; am putea spune chiar o credință, deoarece ea singură are puterea să astîmpere neliniștea îndoielilor sale și să rezolve problemele puse de existența sa. Necesitatea interioară a creației sale decurge deci din nevoia irezistibilă de a găsi un răspuns la întrebările iscate de fondul ființei sale.

Deci artistul își produce opera fiindcă simte nevoia de a clarifica o viziune asupra lumii. Iar neliniștea sa născîndu-se din fondul colectiv, comun nouă tuturora, opera sa răspunde cu necesitate propriilor noastre neliniști, ceea ce permite să ne regăsim în ea și să resimțim o profundă plăcere în contemplarea ei.

Artistul creator pătrunde pînă în cele mai adînci cute ale existenței psihice și deci de acolo izvorăște viziunea sa. Trebuie însă subliniat că această viziune asupra lumii, sau mai bine zis răspunsul la îndoielile sale, nu-l găsește gata făcut, el nu găsește o concepție elaborată pe care o face pur și simplu inteligibilă; nu găsește decît un dinamism neîntrerupt, care îl silește *să-și creeze el însuși o viziune.* Viziunea asupra lumii, exprimată în opera de artă, nu este un dat, ci o creație. Fondul subiectiv al artistului nu conține anumite idei prestabilite pe care ar fi suficient să le reprezinte sub o formă sensibilă, el conține doar germenele *dinamic*, care dă naștere acțiunii. El trebuie să-și creeze viziunea, acesta este destinul lui, fiindcă elucidarea enigmei lui interioare nu poate veni decît de la o acțiune creatoare proprie. Dacă renunță la această acțiune sau dacă e, de la început, incapabil de o asemenea concentrare, el e copleșit de dezechilibrul haotic al lumii lui interioare. Cum am mai accentuat, creația devine

[452] F. Fels, *Propos d'artistes* (citat după H. Sérouya, *Initiation à la peinture d'aujourd'hui*, La Renaissance du Livre, Paris, 1934, p. 111).

[453] Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, trad. Marcel-Faure Beaulieu, Paris, Gallimard, 1917, p. 149—150.

pentru el o problemă de a fi sau a nu fi. Într-un singur caz se poate renunța la acțiunea creatoare fără riscul de a rămîne într-o stare haotică: atunci cînd, de la origine, nu sîntem în prezența unui cutremur care să dezlănțuiască dezechilibrul psihic. Epocile în care artistul nu creează sînt, în realitate, epoci de calm psihic în care nu este nevoit să recurgă la efortul creator pentru a-și menține echilibrul. Odată însă produs zdruncinul sufletesc, creația devine o problemă de existență, ea va fi un *destin*, cum spunea François Mauriac. „Din necesitatea de a construi, cred că m-am construit pe mine însumi" [454] spune *Eupalinos*. Prin urmare artistul creează fiindcă, în mod fatal, aspiră spre o viziune asupra lumii. Creația lui este în funcție de această aspirație. De aici valoarea simbolică și profunzimea operei de artă; așa se explică, totodată, pentru ce o creație superficială nu are valoare artistică.

Construindu-și opera, artistul își construiește lumea lui, adevărul lui; își exprimă rațiunea de a fi. Prin opera sa el ne spune cum *vede* lumea, cum o înțelege și ce *valoare* reprezintă ea pentru el. Prin viziunea pe care o creează, el lărgește orizontul existenței sale și îi elaborează un sens adînc. Obiectele și evenimentele care formează opera lui ne sugerează acest sens. Vorbind despre pictură, Charles Blanc caracterizează toate artele: „... în arta pictorului obiectele naturale sînt introduse nu pentru a se reprezenta pe ele însele, ci pentru a reprezenta o concepție a artistului".[455] Chiar și lucrurile aparținînd lumii obiective, din momentul în care atrag atenția artistului, reprezintă pentru el un sens spiritual în funcție de viziunea spre care aspiră. Baudelaire scrie: „Mi-a plăcut întotdeauna să caut în natura exterioară și vizibilă exemple și metafore care să-mi ajute să caracterizez satisfacțiile și impresiile de ordin spiritual".[456] Viziunea pe care și-a format-o asupra lumii este o ordine spirituală impusă agitației lui dezordonate. Ea este forma prin care pune stăpînire pe neliniștea sa, formă care trăiește grație vibrației proprii. Paul Valéry, vorbind despre Leonardo da Vinci, spune: „Leonard este pictor; eu spun că pictura este filosofia lui".[457]

[454] Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 103.
[455] Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867, p. 518.
[456] Ch. Baudelaire, *Art romantique, (Oeuvres complètes*, ed. Conard p. 329).
[457] Paul Valéry, *Léonard et les philosophes*, Introduction à Léo Ferrero, *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*, Paris, Kra, p. 61.

„Într-un cuvînt, Leonard găsește în opera pictată problemele care pot să propună spiritului proiectul unei sinteze a naturii, — și alte cîteva".[458] În acești termeni Paul Valéry se caracterizează și pe sine și tot ce este esențial în creația artistică în general. Elaborînd prin opera sa o viziune asupra lumii, el stabilește o filosofie, o filosofie *a lui*, fără îndoială, — însă trebuie să precizăm numaidecît că aici cuvîntul filosofie nu are sensul consacrat. Aici este vorba mai curînd despre un *spirit filosofic*, de care este impregnată orice atitudine determinată de cele mai adînci surse ale existenței. Artistul ia o atitudine creatoare îndemnat de chinuitoarele sale îndoieli, cu scopul de a le rezolva. Atitudinea sa are deci un sens profund, determinat de propriile frămîntări. De aceea opera sa dă, în același timp, un sens propriei sale existențe. Tocmai la acest sens ne gîndim cînd vorbim despre spirit filosofic, sau, în cele din urmă, despre filosofia artistului, care nu este, desigur, un sistem speculativ, ci *o atitudine trăită din interior*. Viziunea exprimată în opera de artă ne reprezintă raportul nemijlocit dintre artist și lume, raport nemijlocit, deoarece ea nu este o deducție logică din anumite premise, ci o atitudine reclamată de sursele primare ale existenței sale. Viața sa interioară este un conflict adînc resimțit, astfel încît atitudinea sa față de acest conflict nu va fi o doctrină abstractă, ci o viziune trăită din interior. Artistul mărturisește o anumită credință, de o anumită nuanță, care nu este rodul unei speculații laborioase, ci o necesitate irezistibilă. Ar fi deci o eroare să se creadă că o viziune asupra lumii, sau o atitudine filosofică, nu pot fi exprimate decît în cuvinte și după un model al sistemelor filosofice tradiționale. O viziune despre lume se poate exprima prin orice mijloace cu ajutorul cărora se poate lua o atitudine față de conflictul interior și crea astfel un sens al existenței. Paul Valéry remarcă relativ la Leonardo da Vinci că filosofia nu se exprimă numai prin cuvinte ci prin orice mijloace capabile să degajeze un sens profund.[459] Opera creată va vibra prin acest sens; ea nu ne comunică, în mod direct și cu preciziune, o idee, ci ne pune pe noi înșine în vibrație și ne face să simțim atitudinea artistului față de îndoielile sale angoasante. Creația artistului își are originea

[458] Paul Valéry, *ibid.*, p. 63.
[459] Paul Valéry, *Léonard et les philosophes* (Introduction à Léo Ferrero, *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*), Paris, Kra, p. 66 și urm. Nu trebuie să uităm remarca lui Pierre Janet, că omul gîndește cu întreg corpul.

la adîncimi în care nu se poate găsi un răspuns clar, ci un dinamism care își caută expresia. Astfel, opera nu ne comunică adevăruri abstracte și precise, ci ne face numai să bănuim, să descifrăm lumea tainică al cărei interpret este. Opera de artă este *rezultatul unei atitudini și sugerează atitudini*. Așa se explică faptul că, cu toată preciziunea formei ei sensibile, ea nu impune o idee net determinată, ci numai impulsuri spre adevăruri vii. Fixitatea formei nu înseamnă fixitatea ideii, ea este numai dovada efortului depus pentru echilibrarea lumii interioare a artistului. Sub o formă sensibilă vibrează esența cea mai profundă a existenței, care nu poate fi niciodată fixată definitiv, „fiindcă cele mai profunde posibilități ale existenței umane nu pot să fie întrupate".[460] Adîncimile sufletului nu pot fi fixate, ele determină doar atitudini care ne ajută să le dăm o interpretare și astfel să formăm o viziune asupra lumii.

Opera de artă care are pretenția că enunță adevăruri abstracte și imuabile, este fructul speculației reci; ea nu poate fi rodul zbuciumului și îndoielilor, este deci lipsită de viață. „A nu dovedi, ci a sugera, iată secretul infinității", spune japonezul Okakura.[461] Dar această sugestie nu este posibilă decît atunci cînd viziunea artistului este creată prin atitudinea față de zbuciumul său. Această viziune creată va fi adevărul său pe care ne va face să-l simțim antrenîndu-ne, și pe noi, în dinamismul viu al operei sale. El nu ne demonstrează cu argumente abstracte adevărul „filosofiei" sale, ci rămînînd el însuși invizibil, ne face s-o trăim, adică determină și în noi atitudini similare. Flaubert spune cu mult bun simț: „Nu e nevoie să strigăm; artistul trebuie să fie în opera sa ca Dumnezeu în creațiune, invizibil și atotputernic; să fie simțit peste tot, dar să nu fie văzut".[462] Viziunea artistului nu constă dintr-un amalgam de cunoștințe, din *cunoaștere*, ci din *putință*, putință de a construi o viziune care să încarneze eul său dinamic. Chiar atunci cînd este vorba de cunoștințe, pe care le posedă de altfel fiecare artist, fără excepție, acestea nu rămîn pure și reci speculații, ci sînt impregnate de viață și de mișcare. Cunoștințele lui servesc atitudinea pe care o ia, și astfel ele devin un fluid viu. Nietzsche scria despre Shakespeare: „Shakespeare a reflectat mult asupra pasiunilor și fără îndoială a avut, datorită temperamentului său, un acces foarte apropiat la multe din ele... Totuși, el nu putea, ca Montaigne, să vorbească despre ele, ci punea considerațiile sale asupra pasiunilor în gura figurilor sale pasionate: lucru, ce-i drept, contrar naturii, dar care face ca dramele sale să fie atît de pline de gîndire".[463] Cunoștințele la artist sînt în funcție de creație și prin creație capătă cunoștințele sale viață. Leonardo da Vinci și Goethe sînt tipici în această privință.

Viziunea artistului creator asupra lumii este deci creată de sforțările pentru domolirea lumii sale interioare. Ea nu este o concepție accidentală, adoptată după voia hazardului; ea este consecința vieții lui interioare și reprezintă întregul lui mod de a fi. Prin acest mod de a fi, el își concepe propria existență. Viziunea artistului asupra lumii este o viziune *autentică*, hrănită de propriile sale îndoieli și sforțări.[464]

Una din calitățile esențiale ale artistului creator este puterea de a transcende. Cum am văzut, aceasta din urmă este un mijloc esențial de a pune stăpînire pe pornirile sale subiective. În construirea unei viziuni asupra lumii, ea are, prin urmare, un rol foarte important. Însă tocmai datorită acestei transcenderi viziunea pe care și-o creează artistul nu se limitează la lumea lui subiectivă. Ea are o mare putere de iradiere și de difuziune; altfel spus, artistul nu se mulțumește să-și creeze o viziune a lui, ci în virtutea tendinței de transcendere, el își generalizează viziunea, extinzînd-o asupra lumii exterioare. Lui nu îi este de-ajuns să creeze un sens propriei sale existențe; el se simte silit să dea același sens și lumii obiective. Aceasta a făcut pe Leonardo da Vinci să scrie: „Pictura îmbrățișează și conține tot ce produce natura și ce concepe lucrarea omenească și, în sfîrșit, tot ce poate cuprinde ochiul".[465] În acest sens viziunea artistului este o viziune asupra lumii, adică îmbrățișează întreaga existență a omului.

Dacă artistul își creează o anumită viziune asupra lumii, aceasta nu înseamnă că o exprimă în întregime în fiecare

[460] Karl Jaspers, *Philosophie*, vol. II, Berlin, Springer, 1932, p. 116.

[461] Apud: Henri Focillon, *Technique et sentiment*, Studiul *Essai sur le genie japonais*, Paris, Laurens, 1919, p. 228.

[462] G. Flaubert, *Correspondance*, ed. Charpentier, vol. II, p. 80.

[463] Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. A. M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899, p. 210—211.

[464] Aceasta, de altfel, nu este adevărat numai pentru artist. Pentru Fichte sau Nietzsche, de exemplu, filosofia unui filosof trebuie să fie intim trăită, trebuie să fie o confesiune intimă. A se vedea în privința aceasta Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, 1925, p. 38 și urm.

[465] Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, trad. Péladan, Paris, 1910, p. 128.

creaţie a sa. Goethe, de exemplu, nu exprimă în fiecare poezie tot ceea ce exprimă în Faust; Beethoven nu traduce în fiecare sonată tot ceea ce spune în Simfonia a IX-a. Toate însă sînt animate de atitudini similare şi între ele există o legătură strînsă care le uneşte şi le completează. Operele de întinderi reduse, luate separat, nu sînt, în cele mai multe cazuri, decît fragmente dintr-o viziune unitară şi înţelegerea lor este adesea foarte dificilă atunci cînd sînt studiate independent unele de altele. După cum un singur „pensée" a lui Pascal încă nu este intreaga filosofie a sa, după cum un singur dialog al lui Platon nu ne redă pe Platon întreg, tot aşa se poate întîmpla ca un singur fragment din opera unui artist să nu ne poată face să sesizăm complet viziunea sa asupra lumii. Dar nu rămîne mai puţin adevărat că fiecare fragment rezultă dintr-o atitudine luată de artist faţă de lumea sa interioară şi astfel face parte din aceeaşi viziune unitară.

Capitolul III

TIPURILE VIZIUNII ASUPRA LUMII

Viziunea pe care şi-o formează artistul despre existenţa sa şi despre lume în general este rezultatul atitudinii pe care o ia faţă de frămîntările ce-i tulbură sufletul. Această atitudine variază, evident, cu fiecare personalitate. Ea este determinată de factori care, pentru fiecare personalitate, au un alt caracter. Astfel, după cum am vorbit despre diferite tipuri ale procesului creator, tot aşa avem de a face cu diferite tipuri în ce priveşte viziunea asupra lumii reprezentate de opera de artă.

Ceea ce caracterizează procesul creator este că prin el artistul se determină pe sine-insuşi. El face sforţări să pună ordine în haosul lăuntric şi în felul acesta îşi crează propria fiinţă. După gradul de efort pe care este necesar să-l desfăşoare ca să-şi cristalizeze senzaţiile vagi şi haotice, am deosebit două tipuri: *tipul-joc* şi *tipul-efort*. Prin cel dintîi înţelegem realizarea mai uşoară a procesului creator, prin al doilea, o dezvoltare care necesită un efort mai mare. Viziunea asupra lumii, avînd la bază atitudinea faţă de zbuciumul interior, este clar că şi ea va lua un aspect sau altul după gradul de intensitate al procesului creator. În ce priveşte viziunea asupra lumii, ea se va diversifica de asemenea în tipul-joc şi tipul-efort. Trebuie să subliniem însă că, în timp ce tipul-joc şi tipul-efort semnifică grade diferite ale intensităţii procesului creator, viziunile asupra lumii care rezultă din acestea, nu se deosebesc printr-o simplă diferenţă de grad. Gradele variate ale procesului creator pot să determine viziuni ale lumii care se disting între ele fundamental. Cei care au avut mai puţin de luptat cu impulsurile proprii, văd lumea cu alţi ochi decît cei care au avut de dus cu ei înşişi o luptă aprigă şi fără odihnă

Pentru a marca această deosebire între cele două categorii de viziuni asupra lumii la care ajunge artistul creator, vom înlocui termenii de tip-joc și tip-efort, prin termenii mai expresivi de *tip-simpatetic* și *tip-demoniac*. Primul are de dus o luptă mai ușoară, celălalt se zbate într-o luptă grea și necruțătoare.

Dar ce trebuie să înțelegem prin acești doi termeni? Ei semnifică două modalități fundamental deosebite de a concepe lumea. Le e comun faptul că ambele au la bază atitudini luate față de neliniștea sufletească. Fără această neliniște, nu există putere de creație. Ceea ce deosebește cele două tipuri este faptul că tipul simpatetic se caracterizează printr-o neliniște, care, deși vine de la aceeași adîncime, este mai restrînsă și are o amploare mai mică. Rezultatul este că ea e mai ușor de stăpînit. Și fiind mai ușor de stăpînit, înseamnă că artistul creator care aparține acestui tip îndură mai puține suferințe. Suferă și el, fără îndoială, dar suferința sa e mai puțin aprigă, mai puțin vehementă. Din punct de vedere psihic artistul de tip simpatetic este deci mai puțin zbuciumat, privește lumea cu mai mult optimism. Nefiind zguduit în aceeași măsură, atitudinile lui trădează mai puțin efort. Sufletul îi este mai puțin tulburat, este mai armonios, mai senin. Este atras mai mult de aspectele armonioase din lumea înconjurătoare și mai puțin de cele care declanșează contradicții. Atitudinile sale față de lume sînt împăciuitoare, se simte atras de ea, *simpatizează* cu ea. De aceea îl numim tip simpatetic. Viziunea sa asupra lumii fără să fie lipsită de adîncime va avea, în linii generale, un caracter armonios și conciliant, cu un cuvînt, un caracter simpatetic.[466]

Din punctul de vedere al execuției artistice, acest tip se caracterizează prin forme ușoare, armonioase, lipsite de duritate, atrăgătoare pentru toată lumea. Dar tocmai din această ușurință a formei rezultă că adesea e în mare pericol înțelegerea fondului adevărat al creațiilor de genul acesta. Fiind atrăgătoare prin ușurința formei, ele nu rareori sînt apreciate numai pentru această formă, în timp ce sensul

[466] Cuvîntul „sympatique" e întrebuințat de Pierre Janet, pentru a caracteriza un tip similar cu acela despre care vorbim. Pierre Janet însă, referindu-se la tipul patologic, îi atribuie anumite slăbiciuni, despre care nu poate fi vorba la personalitatea creatoare. Totuși în ce privește anumite trăsături fundamentale, există multă asemănare între tipul simpatetic artistic și tipul caracterizat de Pierre Janet din punct de vedere patologic. A se vedea *La force et la faiblesse psychologique*, p. 307 și urm.

adînc pe care îl exprimă este uneori neglijat. Cum, pe de altă parte, artiștii superficiali folosesc tot forme ușoare, se întîmplă că adevăratul tip simpatetic este confundat cu tipul superficial. În realitate este o mare deosebire între ele: tipul simpatetic exprimă, sub o formă ușoară, un conținut adînc (cine ar putea găsi superficiali pe Lamartine, Mozart și Rafael pe care îi dăm ca exemple reprezentative pentru acest tip?), în timp ce tipul superficial nu face decît să jongleze cu forme goale, ce-i drept accesibile oricui, care însă nu supraviețuiesc.[467]

În ce privește tipul demoniac, care este caracteristica sa esențială? În opoziție cu tipul simpatetic, el se caracterizează printr-un proces creator deosebit de zbuciumat și vehement. Neliniștea haotică este mult mai pronunțată și mai amplă. Poate că nu dezvăluie taine mai profunde, dar o face cu mai multă intensitate și amploare. Demonul de care este obsedat reclamă, pentru a fi stăpînit, o sforțare mult mai more. Neputînd fi stăpînit decît cu greu, acest ferment demaniac va imprima neîncetat caracterul său operei de artă. Artistul care aparține acestui tip este pradă unei lupte acerbe. De aici o dîrzenie și o vehemență foarte pronunțate în tot ce crează, — trăsături în evidentă opoziție cu armonia ușoară a tipului simpatetic. Într-un cuvînt, în timp ce tipul simpatetic domină cu mai multă ușurință adîncimile sufletești, tipul demoniac, dimpotrivă, nu reușește decît în urma unei lupte incomparabil mai grele. Ca urmare, acesta din urmă va avea atitudini și, în consecință, o viziune asupra lumii, cu totul diferite de a tipului simpatetic.

Însă, cu aceasta, încă n-am caracterizat în mod suficient tipul demoniac. Între artiștii creatori care nu pot să străbată la suprafața conștiinței decît printr-o luptă grea, se impun anumite distincții. Trăsătura fundamentală și generală a acestui tip este, fără îndoială, vehemența și amploarea dinamismului său psihic. Există totuși o diferență în ce privește *reușita* acestei lupte. Unii, cu toată vehemența conflictului interior, reușesc să-l stăpînească deplin și să se mențină astfel în echilibru, ceilalți nu reușesc în această luptă

[467] Din această cauză sîntem împotriva clasificării lui Müller-Freienfels în tip-formă și tip-expresie. Prin tip-formă, el înțelege categoria de artiști pe care noi îi numim tip simpatetic. Termenul de tip-formă sugerează ușor concluzia că pe artistul respectiv, îl preocupă cu predilecție forma, este lipsit de fond, deci superficial. Ar fi o concluzie regretabilă care, bineînțeles, nu este în intenția lui Müller-Freienfels.

și sînt antrenați de elanul lor. Primii își domină demonul interior, ceilalți sînt dominați de acesta, cu tot efortul cu care i se împotrivesc. Astfel sîntem obligați să facem o distincție între două tipuri de demoniac: tipul *demoniac-echilibrat*, cuprinzînd pe cei care ies învingători din lupta cu demonul și rămîn stăpîni pe ei înșiși și tipul *demoniac-expansiv*, căruia îi aparțin cei care obțin numai victorii temporare și deci nu sînt niciodată deplin stăpîni pe ei înșiși. Pentru prima categorie, vom cita ca exemple tipice pe Goethe, Leonardo da Vinci și Bach, pentru a doua categorie, pe Baudelaire, Rodin și Beethoven. Evident, altfel precepe lumea cel care își stăpînește demonul și altfel acela care este stăpînit de el. Este vorba deci, în aceste două cazuri, de viziuni diferite asupra lumii.

Viziunea demoniacului echilibrat ca și a tipului simpatetic, este dominată de armonie. Însă există o mare deosebire între cele două feluri de armonii. Tipul simpatetic, al cărui conflict interior este moderat, *găsește* fără trudă această armonie în sine. Ori, demoniacul echilibrat trebuie să și-o cucerească printr-un efort mult mai ascuțit. Echilibrul domină spiritul său, însă este un echilibru care necesită o mare suferință de fiecare clipă. El are în demonul său, în acea amenințare care nu-l părăsește niciodată, un dușman pe care trebuie să-l reducă la tăcere cu orice preț. Se complace în lumea sa, dar nu fiindcă această lume îi oferă mai puține dificultăți, cum este cazul tipului simpatetic, ci tocmai fiindcă o cucerește prin luptă înverșunată; demoniacul echilibrat este un victorois, el domină prin puterea proprie, care îi permite să cucerească și înălțimi spirituale. Viziunea lui este în plin acord cu lumea reală, deoarece el știe să triumfe asupra demonului care vrea să-l tîrască în lumea tenebrelor. Cert este că atît tipul simpatetic, cît și demoniacul echilibrat se lovesc fără încetare de lumea misterioasă a inconștientului, fiindcă fără confruntarea cu această lume n-ar exista creație artistică. Însă ei știu să se smulgă din atracția inconștientului și să-și mențină pozițiile din lumea reală, primul întrucît nu are de înfruntat o tulburare atît de cumplită, celălalt fiindcă este suficient de puternic ca să realizeze echilibrul său în pofida tuturor tulburărilor care-l asaltează.

Pe de altă parte, totuși, deși amîndouă tipurile sînt în acord cu lumea reală, viziunea celui dintîi este mai idealistă, a celui de al doilea, mai realistă. Explicația acestei deosebiri o găsim tot în gradul de efort psihic. Tipul simpatetic,

avînd de învins mai puțină rezistență, ajunge mai ușor la inspirație; el are adesea sentimentul că imaginile pe care le crează sînt un fel de dar al cerului, în orice caz, care îi vin din afara lui. De asemenea în atmosfera operelor sale domină o nuanță de idealism, un fel de credință (nu totdeauna direct profesată și de care poate el însuși nu-și dă seama) că deasupra acestei lumi există o lume superioară care ne guvernează. Dimpotrivă, demoniacul echilibrat simte că *el* este acela care duce lupta cu sine însuși, că *nu primește daruri*, ci *le cucerește*. La el, totul este în funcție de acțiune, de ceea ce realizează în mod efectiv, deci în funcție de realitate. Pentru aceeași rațiune tipul simpatetic urmărește un ideal mai transcendental, în timp ce demoniacul echilibrat are ca ideal personalitatea.

Tipul demoniac expansiv este și mai frămîntat decît tipul demoniac echilibrat. La el, zbuciumul interior este prea puternic pentru a-l putea stăvili. Cu oricîtă îndărătnicie i s-ar împotrivi, victoriile lui sînt trecătoare, el nu scapă niciodată definitiv de dezechilibrul său, de îndoielile sale. Viziunea sa asupra lumii va avea deci trăsături deosebite de cele ale tipurilor cărora le-am descris caracteristicile. De unde demoniacul echilibrat se complace în lumea reală în limitele căreia se menține, dominînd-o, demoniacul expansiv, fiind dominat de zbuciumul său, e silit să evadeze din lumea reală, pentru a rămîne și a se complace în lumea tulbure a misterelor și a incertitudinilor. Fără îndoială, el reușește să atingă lumea reală, însă el o concepe în funcție de intensa dezlănțuire a dinamismului său interior, ceea ce îl determină să captureze impulsurile sale creatoare în forme pline de mișcare, tinzînd să depășească cadrele strîmte ale lumii reale. Din această cauză demoniacul expansiv scrutează cu mai multă insistență dincolo de realitatea imediată. De unde consecința că, dacă tipul simpatetic înclină spre o idealitate transparentă și tipul demoniac echilibrat spre consistențele realității, tipul demoniac expansiv tinde spre lumea misterelor și chiar spre un anumit misticism. Misticismul este imperiul său. Chiar dacă lumea reală îl interesează, este numai pentru că îi dă ocazia să-i pătrundă misterele. În creațiile sale domină adesea un fel de beție care ne cuprinde și pe noi și ne comunică o emoție intensă. Iată pentru ce în timp ce tipul demoniac echilibrat concepe o lume bine delimitată, viziunea tipului demoniac expansiv este dominată de ideea infinitului. Tipul demoniac echilibrat realizează forme care, deși agitate, sînt stăpînite și precise, dînd

astfel impresia unei opere cu adevărat terminate, în timp ce la tipul demoniac expansiv predomină forma deschisă cu conturuni vagi, într-o mişcare precipitată, dînd uneori impresia unei opere neterminate. (Este atras în aşa măsură de infinit, încît uneori ajunge la extaz).

Cu un cuvînt, demoniacul expansiv este subjugat de demonul său. El se complace chiar în suferinţele şi îndoielile sale. Pentru el, existenţa este un chin, însă în acest chin el ştie să descopere frumuseţe şi plăcere. În cazuri excepţionale, care amintesc deja de stări patologice, suferinţa devine pentru el un scop, ajunge să nu mai găsească plăcere decît în suferinţă.

Înţelepciunea demoniacului echilibrat este o înţelepciune pentru viaţa pămîntească. Orice precept la el este în funcţie de realitatea în care trăieşte, pe care o cucereşte fără încetare. Tipul demoniac expansiv, dimpotrivă, se preocupă în foarte mică măsură de ceea ce se numeşte în mod curent realitate. Pentru el, adevărata realitate nu are limite, este infinită, nu este „din această lume" şi natura sa rebelă îl duce la comuniunea sa cu infinitul. Demoniacul echilibrat este în acord cu o anumită ordine existentă. Demoniacul expansiv însă, văzînd în realitatea obişnuită ceva accidental, nu i se supune, el aspiră la răsturnarea ordinei şi caută o ordine adaptată viziunii sale. Şi nu este niciodată dispus la vre-un compromis.

Putem deci să rezumăm într-o sinteză succintă viziunea celor trei tipuri. Fără îndoială, noi accentuăm trăsăturile importante pentru a sesiza mai bine esenţialul. Pus în faţa existenţei *tipul simpatetic* gîndeşte că lumea este frumoasă, pentru că este plină de armonie ideală, că este accesibilă şi că, pentru a o domina, ajunge să te conformezi originei ei ideale. În esenţa ei, lumea este bună şi atrăgătoare şi pentru a fi fericit ajunge să uiţi urîţenia ei trecătoare şi să descoperi Idealul. Dar pentru *demoniacul echilibrat*, lumea este frumoasă pentru că îi dă ocazia să se afirme şi, prin aceasta, să se perfecţioneze: în concepţia sa, lumea este plină de contradicţii, dar convingerea sa este că graţie unei lupte vehemente ajungi să o armonizezi; prin crearea acestei armonii lumea reală devine atrăgătoare şi astfel poate să fie iubită şi admirată. Cît despre tipul *demoniac expansiv*, pentru el lumea este frumoasă pentru că este impregnată de incertitudine şi trezeşte nenumărate îndoieli. După concepţia sa, eşti la largul tău în această lume de îndoieli şi de instabilitate, în care se pun marile probleme ale infinitului existenţei.

Realitatea aparentă nu-ţi dezvăluie esenţa veritabilă a lumii; pentru a-i sesiza adevărata realitate, trebuie să-i pătrunzi forţele ascunse şi misterioase şi numai în lupta exaltată şi inspirată cu aceste forţe vei resimţi adevăratul farmec al vieţii.

Acestea sînt cele trei viziuni fundamentale asupra lumii expuse, bineînţeles, sumar, dar a căror esenţă poate fi verificată prin diferitele tipuri de creaţie. Evident, n-avem pretenţia să afirmăm că orice operă de artă, sau orice personalitate artistică, poate fi clasată, în *întregime*, într-unul din aceste tipuri [468]. Accentuăm că pot să fie, în grade foarte variate,

[468] În stabilirea celor trei tipuri, pentru care am luat ca punct de plecare procesul creator şi manifestarea sa în opera de artă, ne întîlnim din nou cu Pierre Janet, care stabileşte şi el trei tipuri, avînd ca punct de plecare efortul psihic. Punctul de vedere al lui P. Janet ne-a fost un ghid preţios în stabilirea tipurilor de care vorbim. Schiţa tipurilor noastre, am expus-o într-o serie de conferinţe publice la Cluj în anul 1932. O parte din aceste conferinţe care se refereau la Goethe au fost publicate apoi în volum în primăvara aceluiaşi an sub titlul *Goethe*; alta, consacrată pictorului *Nicolae Grigorescu* a fost publicată sub titlul *Din problematica sufletească a lui Nicolae Grigorescu* în „Revista de Filosofie" din Bucureşti, nr. 2, aprilie 1933, p. 142 şi urm. Criteriul lui Pierre Janet mi-a întărit şi completat punctul de vedere iniţial. Sub influenţa lui P. Janet mi s-a confirmat definitiv convingerea că criteriul cel mai acceptabil pentru diferenţierea tipurilor este gradul efortului. Janet vorbeşte despre „type-faible", „type-équilibré" şi „type-fort" („tip slab", „tip echilibrat" şi „tip puternic"). Această tipologie urmăreşte şi scopuri practice din punct de vedere psihologic. Totuşi, bazîndu-se pe gradul de efort, ele se aseamănă întrucîtva cu tipurile definite de noi. Tipul „faible", de exemplu, se aseamănă cu tipul simpatetic prin efortul său minim. Nu le putem totuşi identifica, deoarece la Janet este vorba de cazuri patologice, tipul „faible" nu face nici un efort fiindcă nu este capabil, pe cînd tipul simpatetic, definit de noi, este capabil de efort, dar nu simte nevoia de el, zbuciumul lui interior fiind redus. În primul caz puterea de împotrivire este redusă, în al doilea caz *excitantul care reclamă puterea* de împotrivire este redus. Există o oarecare deosebire, datorită domeniilor diferite la care se aplică aceste tipologii.

Din punctul nostru de vedere, însă, important este faptul că cele trei grade ale efortului nu caracterizează numai o constituţie psihică, scop urmărit de P. Janet, ci că au o semnificaţie mult mai largă; că determină o viziune asupra lumii. Fideli criteriului nostru pe care l-am aplicat de la început în acest studiu şi anume al urmăririi intensităţii efortului creator, am ajuns la concluzia că artistul *creează* o anumită viziune asupra lumii, viziune variabilă după efortul creator şi care îşi găseşte expresia în opera de artă. Credem că am stabilit astfel o concepţie privitor la creaţia artistică care nu intră, ce-i drept,

tipuri tranzitorii, întrunind anumite calităţi dintr-un tip cu anumite calităţi din alt tip. Dar la acestea din urmă se pot de asemenea aplica trăsăturile esenţiale ale tipurilor caracterizate de noi. Valoarea celor trei tipuri pe care le-am propus constă în faptul că nu izolează anumite calităţi, ci caracterizează artistul în întregime cu toate calităţile şi, mai ales, cu toate aspiraţiile sale.

în vederile lui P. Janet; dar criteriul trilogiei sale îl confirmă pe al nostru.

O altă confirmare preţioasă ne vine de la Max Dessoir, care într-o comunicare făcută la „Société Française de Psychologie" în primăvara anului 1934 a vorbit despre „Seinsmensch", „Lebensmensch" şi „Leistungsmensch". Faptul de a admite tot trei tipuri fundamentale şi, pe de altă parte, caracteristica pe care o dă fiecărui tip în parte, se apropie mult de punctul nostru de vedere.

Trebuie să mai adăugăm o clarificare: termenele de simpatetic şi demoniac nu sînt creaţia noastră. (Despre demoniac, de exemplu, se vorbeşte încă în antichitate). Dar caracteristica tipurilor definite de noi nu este identică cu a autorilor care folosesc termenii citaţi. În special nu se face distincţia între cele două forme de tip demoniac-echilibrat şi expansiv — care ni se pare totuşi esenţială. Pe de altă parte, tipurile simpatetic şi demoniac sînt tratate, în general, ca tipuri opuse unul celuilalt, pe cînd pentru noi ele nu reprezintă decît o diferenţă de grad al efortului.

Capitolul IV

ILUSTRAREA TIPURILOR DE VIZIUNE ASUPRA LUMII

Ne rămîne să vedem în ce măsură tipurile de viziune asupra lumii pot fi ilustrate prin cazuri concrete: valoarea rezultatelor la care am ajuns nu ar putea fi confirmată decît prin dovada acestei demonstraţii. Vom încerca să dăm pentru fiecare tip în parte cîte trei exemple, anume din domeniul poeziei, al artelor plastice şi al muzicii.

Vom ilustra tipul simpatetic prin Lamartine, Raphael şi Mozart, tipul demoniac echilibrat prin Goethe, Leonardo da Vinci şi Bach şi tipul demoniac expansiv prin Baudelaire, Rodin şi Beethoven.

Înainte de a intra în analiza acestor personalităţi creatoare, ţinem să precizăm că nu intenţionăm nicidecum să dăm despre artiştii citaţi în calitate de exemple o imagine nouă. În expunerea noastră ne folosim, în afară de opera lor, de un mare număr de monografii scrise asupra fiecăruia din ei şi a căror bibliografie o cităm la sfîrşitul acestei lucrări. Utilizînd datele acestor monografii, încercăm să scoatem în evidenţă viziunea fiecăruia din ei asupra lumii, ţinînd cont de concluziile capitolului precedent. Noi nu vrem nicidecum să ajustăm creatorii de artă la clasificarea noastră; dimpotrivă, vrem să demonstrăm valabilitatea clasificării noastre analizînd în mod obiectiv pe fiecare din artiştii citaţi şi opera lor. Analiza noastră este, bineînţeles, sumară, ea nu tinde decît să stabilească liniile esenţiale ale concepţiei fiecărui artist.

În al doilea rînd, vrem să mai accentuăm următoarele: credem că reiese din spiritul întregii noastre lucrări faptul că tipurile despre care vorbim nu sînt formule inflexibile. Dacă am ajuns la stabilirea a trei tipuri de viziuni asupra

lumii, aceasta nu înseamnă că este vorba de „trei sisteme filosofice". Departe de aceasta! Am afirmat doar în mai multe rînduri că la baza acestor tipuri stă un grad de efort necesar atitudinii creatoare. În atitudinile omului nu sînt niciodată mecanisme fixe, ele au o flexibilitate evidentă. Ceea ce rămîne permanent sînt *trăsăturile lor generale*. De asemenea, cînd vom expune exemplele noastre tipice, nu trebuie să se aștepte cineva la o identitate între exemplele citate pentru același tip. Se vor găsi similitudini numai în ceea ce privește limitele generale, în cadrul cărora s-ar putea, cu toate acestea, trasa de asemenea aspecte care să difere de la o personalitate la alta. A considera tipurile noastre drept formule imuabile și a le aplica astfel unei opere de artă, înseamnă a nega sufletul însuși al acestei opere.

1. Tipul simpatetic

LAMARTINE. În domeniul poeziei, un tip simpatetic prin excelență este Lamartine. Despre gîndirea lui s-au scris o seamă de lucrări interesante; semnalăm aici, între altele, lucrarea lui Marc Citoleux [469], care expune pe larg influențele filosofice foarte diverse care s-au exercitat asupra lui Lamartine, pentru a ajunge astfel la filosofia sa propriu-zisă. Noi nu urmăm această cale în analiza noastră sumară. Din personalitatea sa ne interesează numai atitudinile *trăite*, așa cum ne apar în atmosfera operei sale. Oricare ar putea fi influența diferitelor sisteme filosofice asupra lui în fond este vorba totdeauna de atmosfera generală, de *atitudinea lui*. Dacă se simțea atras de anumiți gînditori, această atracție și această alegere erau determinate de nuanțele vieții sale sufletești. Numai aceste nuanțe ne pot explica viziunea lui asupra lumii. Au fost relevate adesea contradicții în „filosofia lui Lamartine": uneori avea înclinări panteiste, alteori se simțea atras de ideologia creștină. Dacă considerăm panteismul și creștinismul ca doctrine în sine, ca dogme de neclintit, contradicția este, desigur, evidentă, pe noi însă panteismul și creștinismul nu ne interesează decît *așa cum le simțea Lamartine*. Privind astfel problema, cele două doctrine încetează de a mai fi contradictorii, fiindcă nu ar fi

[469] Marc Citoleux, *La poésie philosophique au XIX siècle, Lamartine*, Paris, Plon — Nourit, 1905.

existat contradicție pe care sufletul armonios al lui Lamartine să nu o fi putut rezolva.

Caracteristica esențială a sufletului lui Lamartine e ilustrată de următorul panseu, repetat sub formele cele mai variate: „Fie că durerea ta este meritată, fie că durerea ta este vrednică de laudă, accept-o din mîna Domnului ca o ispășire, sau îndur-o sub ochii Domnului ca o încercare". [470] Lamartine este o fire pașnică, nu este un luptător. El caută *armonia* și nu contradicția. Această tendință spre armonie este caracteristica esențială a întregii sale opere. Versurile sale, frumoase și curgătoare, sentimentele delicate pe care le exprimă, grația care se degajă în fiecare clipă din opera sa, își au originea în sufletul lui armonios, care știe să îndulcească și să aplaneze orice asperitate. Pentru el natura nu este ceea ce trebuie cucerit, ci ceva în care te regăsești. Aici își are originea panteismul lui.

Sentimentul lui predominant este iubirea, iubirea pentru tot ce există. Lumea este pentru el un „ocean de simpatie", cum se exprimă el insuși. Nu există ființă în care să nu poți descoperii un prieten. Din fiecare poezie a sa se degajază căldura unei simpatii universale. El iubește pentru a iubi, deoarece sufletul lui, prea puțin tulburat de neliniștile care dau naștere atitudinilor agresive, caută atașament în toate. Acest sentiment, exprimat în toată opera sa literară, îl caracteriza și în viață. Dacă i se întîmpla să-l încerce un simțămînt de ură, acesta nu dura. Era dispus să ierte totul tuturor.

Prin această dispoziție fundamentală pentru armonie și iubire se explică optimismul lui Lamartine, atît în creația literară cît și în viața practică. El spera să poată introna și în viața publică simpatia universală în favoarea căreia a găsit accente atît de profunde. Era convins că Dumnezeu ar putea fi reintrodus în politică și că astfel s-ar putea găsi un remediu dezacordului dintre partidele politice. Credea în regenerarea religioasă a epocii sale. Același optimism îl stăpînește în afacerile personale și îl duce la dezastru. Un suflet însetat de armonie, ca al său, nu poate să observe obstacolele pe care realitatea i le pune în cale; el nu vede pretutindeni decît reușită. Sigur de reușită, el se va aventura în întreprinderi hazardate care îl vor duce la mizerie materială. Ce-i drept, asemenea aventuri nu lipsesc nici din viața unui demoniac, însă explicația este cu totul alta: tipul demoniac se

[470] Lamartine, *Cours familier de littérature*, vol. I, Entretiens 3, ed. de l'auteur, 1856, p. 198.

aventurează fiindcă el caută lupta şi dificultăţile îl atrag, în timp ce Lamartine se aventurează numai fiindcă *nu vede şi nu poate concepe dificultăţile*. Dacă tipul demoniac este victimă, ajunge astfel în urma unei lupte, în timp ce Lamartine este victimă fiindcă, pe cît posibil, evită lupta. El *se dăruieşte lumii*, încrezîndu-se în ea, în timp ce demoniacul îşi cucereşte lumea, sau în orice caz *luptă cu ea*.

Din toate acestea rezultă o atitudine originară care explică convingerile filosofice şi religioase ale lui Lamartine. Am amintit în mod succint panteismul şi creştinismul lui, atitudini în aparenţă contradictorii. În realitate ele se explică foarte bine. Credinţa sa în divinitate este foarte firească. O fire însetată de armonie, încrezătoare în destinele lumii, convinsă că totul are un sfîrşit bun, independent de eforturile omului, ajunge în mod fatal la credinţa într-o putere independentă de voinţa omului. Mai mult încă, Lamartine avea nevoie de credinţa într-o divinitate. Armonia spre care aspiră, înseamnă echilibru şi certitudine. Or, nimic nu dă sufletului mai multă certitudine decît convingerea că există o voinţă supremă care conduce destinele lumii. Lamartine este încredinţat că aceste forţe sînt capabile să asigure nemurirea, fiindcă armonia universală, concepută de el, nu poate admite dispariţia definitivă, care produce groază.

Această credinţă în divinitate ia la el uneori un aspect panteist, alteori creştin. În ce priveşte primul aspect, el este perfect explicabil prin dispoziţia fundamentală a sufletului lui Lamartine. O fire care nu vede decît armonia, care simpatizează cu toată existenţa, care se regăseşte în ea, se confundă cu ea, ajunge în mod firesc la panteism. E adevărat că Lamartine, în ediţiile noi ale lui *Jocelin*, protestează împotriva imputărilor de panteism, spunînd că Dumnezeu este *peste tot* şi nu *în tot*. Totuşi, în convingerea sa intimă, fără voia lui, el înclină spre panteism, dar este interesant de notat că însăşi această convingere intimă îl conduce la creştinism. În acelaşi timp creştinismul lui nu este acela al misticilor medievali; ceea ce îl leagă pe el de creştinism este optimismul, iubirea de oameni. Atît *panteismul cît şi creştinismul lui se explică prin simpatia lui* şi, amîndouă, se armonizează perfect cu sufletul său.

Aceasta aruncă o lumină şi asupra misticismului lui Lamartine, misticism remarcat atît de des în opera sa. Problema infinitului ocupă un loc important la el. Dar ce deosebire între misticismul său şi acela al unui Swedenborg, de exemplu, sau de al oricărui demoniac! Am putea caracteriza

pe Lamartine spunînd că pentru el infinitul este o problemă de întindere şi nu de profunzime. Infinitul este pentru el ca imensitatea mării: ea trezeşte sentimentul infinitului, dar are, totuşi, puncte clare, perfect vizibile şi fixe, anume linia orizontului. El nu caută infinitul în adîncul obscur al valurilor şi riscîndu-şi viaţa, în luptă cu ele, cum ar face un demoniac, ci îl caută dincolo de orizont, rămînînd pe ţărm, avînd un punct stabil, sub picioare şi înaintea ochilor. Numai privirea lui caută infinitul, dar el nu va face nici un efort pentru a-l atinge. Iată pentru ce misticismul nu-l duce într-atît la desperare, cum este, de exemplu, cazul lui Baudelaire. Tipul demoniac caută infinitul aruncîndu-se în adîncul abisurilor, în timp ce Lamartine nu-l poate căuta decît la suprafaţă, evitînd orice pericol şi fără să-l părăsească seninătatea. Încît, chiar şi atunci cînd se apleacă asupra problemei atît de tulburătoare a infinitului aceasta nu-i zdruncină niciodată armonia lumii interioare.

Viziunea lui Lamartine este deci dominată de armonie, simpatie, bunătate, frumuseţe, cu un cuvînt de aspectele *ideale* ale existenţei. Această idealitate se degajă din întreaga ambianţă a creaţiilor sale.

Totuşi n-am putea afirma că în armonia şi în idealismul lui Lamartine, n-ar fi nici o notă discordantă. Apar şi la el accente pesimiste. Cu toată încrederea lui oarbă în fericire, el însuşi nu cunoaşte o fericire perfectă sau, în orice caz, fericirea lui este adesea zdruncinată din temelie. El aspiră spre fericire, dar nu o posedă. De fapt nici nu s-ar putea altfel, deoarece chiar şi un optimist ca el n-ar fi creator decît printr-un şoc interior care să-i umple sufletul de nelinişte. Dar la el domină idealitatea, deoarece conflictele ce-l agită sînt mai moderate, mai uşor de stăpînit.

RAFAEL. Cu toată distanţa considerabilă în timp, care îi separă, cu toată deosebirea împrejurărilor în care s-au ivit şi diferenţa artei lor, găsim anumite asemănări între Rafael şi Lamartine.

Între cele două curente puternice care animă Italia Renaşterii, unul care tinde spre echilibrul artei antice, celălalt spre reînnoirea pasionată a formelor, Rafael, deşi sub influenţa amîndurora, înclină necontenit spre cel dintîi. Arta lui, cum o remarcă toţi istoricii şi criticii de artă, este arta armoniei, a păcii şi a fericirii.

Henri Focillon remarcă faptul că, în studiile consacrate lui Rafael, desenele sale sînt în general neglijate, în timp ce

tocmai acestea dau cheia creațiilor lui. Într-adevăr, la Rafael domină problema spațiului și nu a culorii. Asemeni unui geometru savant, el construiește ținînd cont de suprafață și de volum, de raportul dintre linia dreaptă și cea curbă. Culoarea pare adăugată. În Florența agitată, pradă pasiunilor febrile, el reține de la Leonardo da Vinci compoziția echilibrată și nu vibrația pasiunilor. Cu toată fervoarea de care este înconjurat, el reușește să afirme seninătatea formei și prin aceasta seninătatea sufletului său. În compoziția lui Rafael trebuie, mai ales, remarcat faptul că pentru el spațiul nu este nelimitat, ci, ca la Giotto, un sistem de raporturi echilibrate, o ordine perfectă. Fiecare lucru își are locul bine determinat și nu tinde să tulbure echilibrul stabilit. Liniștea predomină în compoziția sa. Din spațiul său se desprind, ca din calculele matematice, raporturi abstracte. În pînzele lui lucrurile sînt înfățișate nu în realitatea lor aparentă, ci în esența lor secretă. Zuccaro relatează că „el obișnuia să spună că pictorul trebuie să reprezinte lucrurile nu cum le face natura, ci cum ar trebui să le facă". [471]

Consecința acestei preocupări abstracte este că el *nu construiește* spațiul, ci îl are dinainte format prin ideile sale. De asemenea din tablourile lui nu se degajază dorințe arzătoare tinzînd spre realizarea lor, ci o fericire împlinită. Opera lui ne apare în cadre bine delimitate și sigure, în care domină liniștea, dar, desigur, ar fi greșit dacă am afirma că, pentru acest motiv, creațiile sale ar fi lipsite de viață sau de căldură. Dimpotrivă, acestea abundă pînă la revărsare, și de una și de alta, însă viața și căldura lor sînt de natură ideală, fără pasiuni tulburătoare. Căldura senină a vieții eterne este aceea care domină în pictura lui și el redă nu ceea ce este uman în om, ci ceea ce este ideal în el, cu o convingere, pe cît de calmă, pe atît de puternică.

Prin această armonie ideală se poate explica pentru ce Rafael chiar atunci cînd creează în stil eroic, este plin de delicatețe și de noblețe. Tot predispoziția spre armonie, explică, ca și la Lamartine, putința lui de a concilia idei și tendințe contradictorii. Deja în una din primele sale creații, *Visul cavalerului*, în care apare de o parte virtutea, de cealaltă parte voluptatea, în fond atît de potrivnice, el ni le prezintă într-o atitudine de o armonie perfectă. Iar mai tîrziu, la Vatican, va picta în aceeași încăpere, pe un perete,

[471] Charles Clément, *Michel Ange, Léonard de Vinci, Raphael*, Paris, J. Hetzel, I ed., p. 341.

Disputa Sfîntului Sacrament, pe altul *Școala din Atena*. Cel dintîi este triumful creștinismului, al doilea exaltarea gîndirii grecești. Din ambele se degajază, totuși, aceeași seninătate. Rafael nu simțea conflictul dintre cele două concepții fundamental deosebite.

Această atitudine de armonie și de idealism reese din fiecare tablou al său. Să luăm, de exemplu, *Sfînta Cecilia*, în care personajele ascultă muzica cerească a îngerilor într-o supremă încîntare. Fețele lor exprimă o beatitudine pe care numai liniștea eternă o poate inspira; totul denotă încrederea fără margini în puterea divină. Și mai concludentă este *Transfigurarea*, care, cu totul diferită de celelalte creații, este mai dramatică. Deși la Rafael, în general, domină atmosfera calmă, cîteodată, și mai ales în *Transfigurarea* se face simțită o anumită mișcare dramatică . Dar însăși această mișcare își găsește rezolvarea, calmarea, în cadrul compoziției. Într-adevăr, în partea de jos a tabloului, se vede mulțimea muritorilor pradă păcatelor lor. Dar aceste păcate sînt învinse, acțiunea lor nu este vizibilă, în toată puterea ei. Și remarcabil este faptul că liniile acestei acțiuni dramatice se avîntă spre partea superioară a tabloului. Vivacitatea părții inferioare își găsește acolo potolirea în apariția lui Christos, transfigurat de beatitudine cerească. Suferința personajelor din partea de jos apare ca trecătoare, dominată de fericirea fără sfîrșit din partea superioară. Rafael, chiar atunci cînd zugrăvește suferința omenească, îi dă un deznodămînt plin de bunătate senină.

Aceeași atmosferă o găsim la *Madona Sixtină*, care este poate cea mai caracteristică între compozițiile reprezentînd o acțiune dominată de nimbul păcii. Punctul de plecare al acțiunii este Sixtus, care, arătînd spre suferințele celor de jos (care, pentru a nu tulbura atmosfera cerească, nu apar în tablou), imploră mila Sfintei Fecioare și îi cere marea jertfă: Copilul pe care îl ține în brațe. Fecioara pare să consimtă la acest sacrificiu. Decizia ei, nu este, bineînțeles, fără durere, dar fața ei nu trădează o durere activă, ea ne arată numai *urmele* ei, durerea ei pare învinsă. După ce a învins suferința, vedem Fecioara decisă pentru marea jertfă. În ochii ei se văd parcă urmele lacrimilor pe care a reușit să le învingă. Față de implorarea Sfîntului Sixt și față de durerea divină a Sfintei Fecioare, Sfînta Barbara, senină, parcă anunță pe cei de jos că rugămintea lor va fi împlinită. Acest tablou este împlinit din toate punctele de vedere: este împlinit din punct de vedere al compoziției, fiindcă este un model

de ordine geometrică perfectă al cărui centru este figura Fecioarei și a Copilului, și este împlinit din punct de vedere al acțiunii, deoarece nu acțiunea ca atare este pe primul plan, ci *dezlegarea* ei: durerea învinsă, sacrificiul acceptat. Pentru sufletul senin al lui Rafael, important este deznodămîntul suprem și nu drumul, plin de suferință, pe care trebuie să-l parcurgă.

Iată, în cîteva cuvinte, trăsăturile esențiale ale artei lu Rafael. Ele sînt expresia firească a unui suflet agitat de conflicte moderate, care îi permit să planeze în armonie și seninătate. Tocmai din acest unghi concepe Rafael problema existenței. Ar fi totuși, ca și în cazul lui Lamartine, o eroare să se creadă că concepția lui armonioasă ar trăda o atitudine superficială. Prin această armonie străbate o tresărire ce vine din adîncimile sufletului, plină de un sens profund tragic. Ajunge să contemplăm cu atenție Madona și Copilul din *Madona Sixtină*: cu toată atmosfera de pace a tabloului, privirea lor, în care se citește un fel de groază în fața existenței, nu ne poate scăpa. Privirea Madonei poartă urmele unei dureri adînci, cea a Copilului, o decizie, decizia de a se jertfi, dar cu o nuanță de tristețe. Această privire parcă ghicește suferințele care îl așteaptă; totuși este hotărît să le îndure, fiindcă acesta îi este destinul. Privirea lui tristă și puțin îngrozită, dar totuși decisă, exprimă imposibilitatea de a evita destinul, deci un sentiment tragic în fața existenței. Este vorba de un sens încărcat de înfiorări care urcă din cele mai adînci cute ale ființei. Deosebirea între Rafael și tipul demoniac este că cel dintîi acceptă de bună voie, fără revoltă, destinul său, împlinirea sacrificiului, pe cînd al doilea i-ar opune o rezistență viguroasă. Armonia și pacea lui Rafael nu sînt lipsite de pasiuni, dar el reprezintă pasiunile împlinite. Poate cea mai bună caracterizare a operei sale a dat-o Schelley, cînd spune despre *Sfînta Cecilia*: „Ea a dobîndit liniștea prin profunzimea pasiunii ei".[472]

MOZART. Maestrul din Salzburg scria odată într-un album: „Nici inteligența elevată, nici imaginația, nici amîndouă la un loc nu fac geniul. Iubire, iubire, iubire. Iată sufletul geniului".[473] Aceasta este trăsătura esențială a sufletului lui Mozart, care îl înrudește așa strîns cu Lamartine și cu

[472] Ed. Schuré, *Les prophétes de la Renaissance*, Paris, *Perrin*, 1920, p. 207.

[473] A. Boschot, *La lumière de Mozart*, Paris, Plon, 1928, p. 50.

Rafael. Această însușire îl face să învingă orice asperitate a sufletului, să concilieze toate contrastele și să le contopească în melodii armonioase, pline de iubire și de farmec. Muzica lui este lumină, încîntare și surîs, — trăsături caracteristice ale tipului simpatetic. Ca și la Lamartine și Rafael din opera lui se degajază o fericire a sufletului, un optimism sincer, și ca urmare, o încredere adîncă într-un destin ideal. Melodiile lui simple și limpezi, de o flexibilitate fără egal, aspiră spre o lume plină de armonie și seninătate. De aceea a fost comparat, de la început, cu Rafael.

Tehnica lui Mozart este tehnica disciplinei și a echilibrului. El însă nu le cucerește, ci se complace în ele de la început. Se manifestă în sufletul lui ca un dar venit din altă lume. Din această cauză pasiunile mai vehemente, care nu lipsesc din creațiile lui, se manifestă numai ca nuanțe, fără să ajungă vreodată să domine. Ele se fac simțite din depărtare și nu devin niciodată evidente, ca să nu tulbure seninătatea atmosferei. Așa se explică înăbușirea revoltei în muzica sa și împăcarea cu destinul, atît de caracteristice pentru tot ce a creat. Tehnica lui echilibrată amintește mereu puritatea formelor geometrice ale lui Rafael, forme care dau despre existență o imagine nu așa cum este, ci cum ar trebui să fie, armonioasă și plină de frumusețe. Ca urmare a acestei purități, examinînd, de exemplu, *Simfonia Jupiter*, ai senzația că este o creație spontană, dintr-un singur jet, și nu că ar fi creată în momente succesive. Ea ne ridică deasupra clipelor trecătoare, spre clipa unică, clipa duratei eterne.

Ceea ce este și mai caracteristic în opera lui Mozart este echilibrul perfect între inimă și rațiune. De aici căldura sentimentului și, în același timp, temperanța lui. Inima lui nu arde, iar rațiunea lui nu este rece, ci amîndouă se contopesc într-o căldură care te ridică la o înălțime, de unde nu vezi decît culmi ideale, care promit beatitudinea. Contopirea lor este desăvîrșită, încît ne atinge cu un accent de extremă sinceritate și ne face să recunoaștem în fiecare clipă o aspirație ascunsă a propriului nostru suflet. Ceea ce face ca din compozițiile lui să se desprindă un conținut de generozitate și de noblețe.

Aceasta este atitudinea fundamentală a lui Mozart și prin prisma ei vede el lumea și își formează o concepție despre ea. Dar viziunea lui, atît de lipsită de contraste, atît de bogată în armonie și frumusețe, toată numai bunătate și iubire, este departe de a fi superficială. Regăsim cazul lui Lamartine și al lui Rafael. Prin forma facilă a muzicii lui transpiră la

fiecare pas un conținut care își are izvorul în cele mai mari adîncimi ale sufletului. Numai așa se poate explica admirația fără margini a furtunosului Wagner pentru muzica „lejeră" a copilului minune din Salzburg. Conținutul adînc se poate resimți aproape în toate creațiile sale, dar este mai evident în *Don Juan*, acest amestec fără seamăn de comedie ușoară, de accente dramatice și de mister. Prin grația flexibilă care domină și în această operă, îi scapă necontenit cîte un strigăt de durere, care marchează destinul tragic al eroului. Don Juan, acest cuceritor fără egal al femeilor, care trece fără scrupule de la una la alta, acest caracter „superficial" care privește totul cu o ușurință păcătoasă, acest caracter în aparență de comedie ușoară, este frămîntat, în adîncul sufletului, de un destin tragic. Pasiunea sa pentru plăcere și neputința de a o potoli, care îl mînă cu o forță irezistibilă din aventură în aventură, acest destin pasional ascunde și multă, foarte multă durere. Temperamentul aventuros al lui Don Juan datorat unei instabilități profunde a caracterului său, îl va duce spre un sfîrșit tragic.

În decursul acțiunii, îl găsim în situații cînd comice, cînd tragice. De asemenea, în ce privește celelalte personaje, vedem o alternanță de caractere comice și triste, de la Leporello și Zerlina la Donna Anna. Acest amestec de exuberanță și de tristețe, de plăcere și de durere, de comedie și de tragedie, este trăsătura specifică a artei lui Mozart și o face atît de profund umană. Atmosfera generală, bineînțeles, (chiar și în *Don Juan*), este dominată de tendința sa spre o lume armonioasă, plină de bunătate. Dar această ambianță pașnică este întreruptă ca de un strigăt de durere. Strigătul este scurt, abia din cîteva măsuri, dar este suficient ca să reveleze în dosul unei lumi vesele, adîncimi pline de durere, care dau existenței un sens tragic. In *Don Juan* găsim astfel toată gama sentimentelor omenești, trecînd cu ușurință, de la grație la gravitate, de la elanul ideal la căderea tragică. Însă în tot ce exprimă nu este nici o revoltă, ca de exemplu la Beethoven. Mozart este o natură conciliantă, care nu este nevoit să cucerească motivele operelor sale, ci mai curînd să le asculte străbătînd pînă la conștiința lui din adîncimi invizibile, și pe care nu ni le comunică cu o forță persistentă, ci ni le sugerează cu finețe și cu gingășie. De aici caracterul de armonie senină a viziunii lui asupra lumii.

*
* *

Cele trei exemple citate pentru a ilustra tipul simpatetic, sînt, credem, destul de concludente. Cu toată diversitatea domeniilor în care au lucrat, cu toată diferența de mediu, și de timp care îi separă, artiștii citați au însușiri foarte asemănătoare. La ei domină lumina, idealitatea, armonia. Această tendință spre lumină o găsim la Lamartine, Rafael și Mozart pînă și, spunem noi, din punct de vedere geografic. Rafael este italian prin excelență, iar Lamartine și Mozart, la rîndul lor, au privirea ațintită spre Italia, spre sufletul și lumina Italiei. Pe toți îi atrage și îi ridică soarele. Însă, după cum și soarele are pete întunecate, și după cum orice flacără are în centrul ei un sîmbure negru care grupează razele, tot așa viziunea lor asupra lumii, luminoasă și caldă, este străbătută din cînd în cînd de cîte un suspin, un freamăt de durere. Este semnul că impulsul creator, după cum am încercat să demonstrăm încă de la început, izvorăște din neliniștea prin care se revelează misterele adînci ale existenței. Chiar și din viziunea transfigurată de lumină se degajează acea suferință prin care sufletul artistului este legat de pămînt.

2. Tipul demoniac echilibrat

GOETHE. Cu personalitatea lui Goethe ajungem la tipul demoniacului echilibrat. Acesta face tranziția de la tipul simpatetic spre tipul demoniac expansiv. El este profund înrudit cu cel dintîi, prin aceea că și la el domină aspirația spre o viață armonioasă. Însă spre deosebire de acest tip, la el armonia nu este dată, ci este cucerită în fiecare clipă cu multă sforțare. La baza ei este un conflict vehement — caracteristica esențială a tipului demoniac.

Goethe, la vîrsta de 75 ani, îi mărturisește lui Eckermann: „Viața mea n-a fost decît străduință și muncă, și pot spune că în cei 75 de ani ai mei, n-am avut patru săptămîni de tihnă. A fost un efort neîntrerupt pentru ridicarea unei pietre grele pe care trebuia fără încetare să o ridic din nou". Această sforțare reiese din spiritul întregii sale opere. Demonul său i-a dat mult de lucru, dar Goethe a avut totdeauna suficientă forță ca să-l domine. De aici va izvorî caracterul specific al viziunii lui asupra lumii.

Din cauza profundelor conflicte sufletești, viziunea lui Goethe asupra lumii, deși armonioasă, nu are surizătoarea seninătate a tipului simpatetic. Armonia atmosferei operei lui, se resimte de violența luptei; astfel, în locul armoniei ușoare a tipului simpatetic, resimțim o armonie gravă, în plină tensiune, amenințată să fie distrusă în fiecare clipă de forțele lăuntrice. Armonia tipului simpatetic, deși nu lipsită de profunzime, se realizează totuși într-un calm relativ fără ciocniri puternice, pe cînd aceea caracteristică lui Goethe și a celor înrudiți cu acest tip, este o armonie a forțelor agitate, a elanurilor impetuoase și pasionate.

Tipul simpatetic se simte atras de lume fiindcă nu vine în conflict cu ea. Goethe se simte atras de ea și o iubește cu toată ardoarea fiindcă o cucerește el însuși. Toată viața lui este o succesiune de cuceriri obținute pas cu pas: punînd stăpînire pe propriile conflicte, el se pune de acord cu lumea și în felul acesta se simte stăpîn pe această lume. Nuanța specifică a viziunii lui este că se complace în această cucerire. El spune:

„Ins sichere willst du dich betten!
Ich liebe mir inneren Streit!
Denn wenn wir die Zweifel nicht hätten,
Wo wäre denn frohe Gewissheit?"
(„Tu vrei să te refugiezi în siguranță!
Eu iubesc lupta interioară!
Căci dacă n-am cunoaște îndoiala
Cum am putea avea bucuria certitudinii")?

Această curioasă alianță de conflicte și de armonie din natura lui Goethe, la făcut pe Lavater să spună: „Este omul cel mai îngrozitor și cel mai simpatic". Această groază și această atracție reiese din ansamblul operelor sale. Dacă considerăm, de exemplu, drumul parcurs de la primele sale capodopere, de la *Götz von Berlichingen*, *Werther*, *Prometheus* și *Urfaust*, pînă la *Iphigenie auf Tauris*, putem observa zbuciumul său demoniac, cum evoluează, gradat, pînă la desăvîrșita sa liniștire. Este un drum marcat de eforturi titanice, din care poetul iese învingător. Datorită izbînzii treptate, dar neîncetate, asupra conflictelor sale originale, el ajunge să divinizeze acțiunea. Și dacă tipul simpatetic

așteaptă fericirea de la o lume ideală Goethe o concepe printr-o acțiune susținută.

„Nur der verdient sich Freiheit und das Leben
Der täglich sie erobern muss"
(„Își merită viața, libertatea — acela numai
Ce zilnic și le cucerește ne-ncetat".
„Den lieb ich, der Unmögliches begehrt"
(„Iubesc pe cel ce imposibilul dorește")

La etatea de 75 de ani, simte încă aceeași putere de acțiune:

„Ich bin zu alt um etwas zu tadeln
Doch immer jung genug um etwas zu tun"
(„Sint prea bătrîn pentru a blama
Dar încă destul de tînăr pentru a creea")

Prin acțiune el se pune de acord cu lumea și ajunge să se simtă stăpîn pe sine. De aici dragostea lui fără margini pentru lume și viață:

„Wonach soll man am Ende trachten?
Die Welt zu kennen und sie nicht verachten
Hast du es lange wie ich getrieben,
Versuche wie ich das Leben lieben"
(„La ce trebuie să năzuiești în cele din urmă?
Să cunoști viața și să nu o disprețuiești!
Ca mine de-ai făcut-o —multă vreme —
Încearcă să iubești ca mine viața". —

Această convingere a lui Goethe reiese din întreaga sa activitate. Lumea sa nu este numai lumea artei, ci lumea sub aspectele ei cele mai variate. Și fiindcă se simțea cu adevărat atras de ea, îl vom vedea consacrînd ani îndelungați studiului științelor naturale, în domeniul cărora va ajunge la rezultate extrem de fructuoase. Dar atitudinea fundamentală, care stă la baza viziunii lui asupra lumii, se afirmă și în acest domeniu, atît în ce privește sfera de cercetare, cît și în aceea a principiilor pe care le aplică. În toate domeniile cărora se consacră, domină *științele vieții*, conforme doctrinei *evoluționiste*. Pentru el, viața este o evoluție lentă și nu o revoluție, după cum el însuși duce o luptă răbdătoare spre armonie. Pentru el, revoluția distruge armonia, din toate punctele de vedere, pe cînd evoluția o realizează. În sufletul lui simte suficientă revoltă; ceea ce contează pentru el este realizarea armoniei, a păcii, în sufletul său revoltat. Este într-atît de însetat de armonie, încît și principiile sale

științifice trădează aceeași preocupare. În natură el regăsește aspirațiile propriului său suflet. Ideile sale științifice și filosofice se rezumă la următoarele trei idei esențiale: unitatea, echilibrul și polaritatea. Pe acestea el le interpretează astfel: în natură, totul tinde spre unitate și echilibru, adică spre armonie. Această armonie nu este deci un dat. Natura constă în același timp dintr-o serie nesfîrșită de forțe polare antagoniste; armonia se realizează prin efortul depus pentru concilierea forțelor antagoniste. Totul depinde deci de puterea efortului — efort pe care îl preamărește în întreaga sa operă poetică. În ce privește polaritatea, o găsim întrupată într-o serie de personaje ale operelor lui de prim ordin. În *Götz von Berlichingen* există contrastul Götz-Weisslingen; în *Werther*, Werther-Albert; în *Prometheus* Epimetheus-Prometheus, în *Clavigo*, Clavigo-Carlos; în *Egmond*, Egmond-Orania, în *Iphigenie auf Tauris*, Orestes-Pylades, în *Torquato Tasso*, Tasso-Antonio, în *Faust*, Faust-Mephisto. Dar din acțiunea acestor personaje se degajază, în general, o tendință spre armonie. Iată cum întreaga operă a lui Goethe, atît artistică cît și științifică, exprimă aceeași atitudine fundamentală care stă la baza viziunii sale asupra lumii, anume străduința de conciliere a forțelor vrăjmașe.

Terenul de acțiune al lui Goethe este imensitatea vieții. Din cauza amploarei conflictelor care îi brăzdează sufletul, el nu are timp să se dedice exclusiv unei lumi ideale. Pe aceasta el o întrevede doar din depărtare, pe primul plan punînd viața cu multiplele ei cerințe. El nu idealizează lumea prin forme ușoare, printr-o armonie fără durități, pentru a ne sugera o lume transparentă, cum face tipul simpatetic; el vede lumea așa *cum este* cu toate duritățile ei, sugerînd mai ales *ce trebuie să faci* ca să o învingi și să te ridici deasupra ei. Goethe este un cuceritor neobosit. După el nici un aspect al lumii sau al vieții nu merită disprețuit; toate au pentru el valoare, fiindcă orice lucru este un inel în lanțul uriaș al efortului universal. Prin efort se realizează echilibrul și efortul este trăsătura esențială care marchează întreaga existență. Suprema fericire depinde de acțiune. La sfîrșitul lui *Faust II*, găsim înțelepciunea lui supremă:

„*Wer immer strebend sich bemüht*
Den können wir erlösen"
(„Cine cu zel s-a străduit
Poate să fie mîntuit.")

În comparație cu armonia pe care am întîlnit-o la tipul simpatetic, armonia lui Goethe este mai încordată și de aceea prin ea se revelează mai multe mistere ale conflictelor interioare.

LEONARDO DA VINCI. „Rafael ascultă muzica, Leonardo o compune", astfel caracterizează H. Focillon pe cei doi maeștri ai Renașterii.[474] Într-adevăr calitatea esențială a sufletului lui Leonardo da Vinci este efortul de a construi, efortul de a se stăpîni pe sine și lumea în care trăiește. De aici marea asemănare între el și Goethe. El mărturisește: „Nu poți avea nici o autoritate, nici mai mică nici mai mare decît cea pe care o exerciți asupra ta însuți... Obstacolele nu mă pot încovoia. Orice obstacol cedează efortului. Cel ce își fixează drumul după o stea nu se schimbă cîtuși de puțin".[475]

În arta lui Leonardo da Vinci, ca și la Rafael, domină problema desenului. Proporțiile sale geometrice ne înfățișează o lume armonioasă și bine definită. Însă spre deosebire de Rafael, desenul său are mai multă vigoare și autoritate. În fiecare din liniile sale se manifestă un act de voință. Astfel, de unde desenul lui Rafael reproduce o lume ideală, abstractă, cel al lui Leonardo da Vinci, este mai aproape de realitate, în plină tensiune. Din sînul armoniei lui Leonardo se desprinde lupta unor forțe ascunse care animă viața. Dacă privim, de exemplu *Adorarea Magilor*, nu ne poate scăpa un adevărat vîrtej al forțelor care o antrenează. Gilles de la Tourette o descrie în termeni foarte sugestivi „...dacă privim în calitate de pictori aspectul general al mișcării rotative, vom vedea că aceasta evocă prin formele ei o scoică marină răsucită în spirală. Centrul, nu în mijlocul cochiliei, unde de fapt, ar fi capul. Copilul, masa foarte luminoasă și dură; magul care formează o cavitate întunecată în extremitatea stîngă, ar reprezenta orificiul cochiliei; oriunde în altă parte curbele, gesturile și atitudinile, evocă spirale fără ca totuși să le indice precis: acest desen este mai curînd evocator decît direct afirmat și pare să se estompeze cu fiecare clipă printre umbre și lumini..."[476] Însă grupul din centru înfrînează acest vîrtej și introduce o notă de stabi-

[474] H. Focillon, *Raphael*, Paris, Nilsson, 1926, p. 57.
[475] Citat după Osvald Sirén, *Léonard da Vinci*, trad. Jean Bohut, Paris, Bruxelles, L. van Oest, 1928, p. 186.
[476] Gilles de la Tourette, *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 52.

litate în mişcarea lui intensă. Nu este cazul *Transfigurării* lui Rafael, în care liniştea planează *deasupra mişcării*. La Leonardo da Vinci calmul *se desprinde din mişcare*, are un fond mai agitat şi ascunde mai mult mister.

Puterea constructivă se revelează şi mai mult în *Fecioara dintre Stînci*, unde volumele sînt într-un adevărat raport matematic, unde fiecare detaliu corespunde unui calcul precis. Totuşi, această ordine este extrem de plastică, ea vibrează de o mare intensitate vitală. Adevărata fiinţă a lui Leonardo da Vinci apare însă cu şi mai multă evidenţă în *Cina*. Ceea ce reţine mai întîi atenţia, este mulţimea de personaje în atitudinile cele mai variate. Fiecare din ele exprimă un anumit caracter psihic: de aici o mare varietate în tablou. Această varietate creşte prin faptul că temperamentul fiecăruia este redat prin gesturi şi prin atitudini care îi sînt proprii. De aici marea vivacitate care animă toată fresca. Totuşi atmosfera este dominată de armonie, în urma aranjamentului geometric fără egal. Tabloul însuşi este dominat de figura lui Christ. Mişcările vii ale apostolilor vizează persoana lui şi ajung astfel la o destindere. Această destindere creşte în urma contrastului sufletesc: faţă de temperamentele însufleţite ale apostolilor, Christ este plin de majestate şi linişte. El domină tabloul, nu numai fiindcă este în centrul spaţiului geometric, ci şi din punctul de vedere al pasiunilor. În el se calmează impulsiunile celor din jur. El pare să ordoneze ritmul intens care se degajează din tablou şi să-l convertească într-o linişte şi seninătate divină. Însă ca şi în altă parte, această linişte nu este decît echilibru între contraste. Contrastul cel mai evident este între Christ şi Iuda, contrast între bine şi rău. Din sinteza contrastelor iau naştere armonia gravă şi reculegerea.

Vom mai lua ca exemplu *Gioconda*, portretul cel mai geometric care se cunoaşte. Regularitatea şi echilibrul proporţiilor nu lasă nimic de dorit. Totuşi tabloul este plin de mister. Niciodată trăsături atît de regulate n-au exprimat atîta mister, o operă atît de finită n-a lăsat să se întrevadă în aşa măsură infinitul. Pe de o parte, expresia zîmbetului celebru, care va rămîne o enigmă pentru totdeauna, pe de altă parte fondul cu cerul, norii, munţii şi apele de un echilibru desăvîrşit al formelor, care învăluie totuşi tabloul într-un mister adînc. Prin construcţia severă se revelează enigmele unei lumi superioare.

Tehnica liniei viguroase se asociază la Leonardo da Vinci cu tehnica clar-obscurului, de aici misterul care învăluie creaţiile sale.

Aceste calităţi ale artei lui Leonardo ne redau fidel fondul pasionat şi complicat al sufletului său. Sufletul lui este stăpînit de conflicte puternice prin care se întrevede fondul misterios al existenţei. Acesta se lasă bănuit în creaţiile sale. Însă Leonardo da Vinci are suficientă putere de stăpînire asupra acestor conflicte, de aici echilibrul din toate operele lui. Acest echilibru este deci diferit de cel al lui Rafael, este construit, este cucerit, este rezultatul unei lupte aspre şi profunde. Operele lui nu ne descriu o stare ci ne reproduc un proces: drumul forţelor dezlănţuite spre echilibrul susţinut.

Această atitudine fundamentală a lui Leonardo da Vinci explică atitudinea sa faţă de lume. Ca şi Goethe, el nu se simte străin de lume deoarece ştie că concilieze impulsurile care i-ar putea-o face ostilă. Cum însă trebuie să lupte pentru această conciliere şi el, ca şi Goethe, nu se poate deda la contemplarea unei lumi ideale. Eforturile pentru echilibrarea sa îl leagă de lumea reală, dar el observă această lume cu toată ardoarea, pentru a pătrunde tainele ei. Observă oamenii, ca să descopere mobilul vieţii lor sufleteşti şi observă întreaga natură pentru a descoperi esenţa tuturor lucrurilor. Fiindcă după cum, cu tot calmul său sufletesc, el simte un clocot obscur, tot aşa sub aparenţa tuturor lucrurilor el percepe o forţă invizibilă pe care trebuie să o pătrunzi dacă vrei să cunoşti lumea în profunda ei realitate. De aici studiile sale incomparabile asupra naturii. Pentru el, a picta înseamnă a reda esenţa lucrurilor, iar esenţa lor nu este accesibilă decît cu condiţia de a scruta întreaga natură. Iată motivul pentru care recomandă elevilor săi să observe lumea cu asiduitate şi să noteze sau să schiţeze observaţiile lor. Pentru acelaşi motiv femeile pe care le pictează nu sînt imaterializate în rugăciune, absorbite de o altă lume, ci sînt pline de însuşiri sufleteşti reale. Misterul lor este misterul propriului lor suflet.

După cum opera poetică a lui Goethe este expresia stăpînirii de sine şi a lumii, acelaşi lucru este valabil pentru opera picturală a lui Leonardo da Vinci. În afară de fiinţa omenească, în arta lui apare lumea mineralelor, a vegetalelor şi a animalelor şi aceasta într-o comunitate strînsă, am putea spune într-o comunitate de spirit. Prin lupta sa sufletească Leonardo da Vinci se identifică cu întrecerea de forţe ce se manifestă în întreaga natură. Stăpînirea de sine îi creează

sentimentul de stăpînire asupra întregii naturi cu sufletul căreia se identifică. Din cauza aceasta, nu numai că se simte atras de ea, dar și stăpîn pe ea. El îi înțelege tainele, și le însușește și le comunică cu putere în opera sa.

Aceasta este, în mod succint, viziunea lui Leonardo da Vinci asupra existenței. Este o atitudine armonioasă, însă de o armonie rezultată din lupta cu impulsurile tainice care îi zbuciumă sufletul. Armonia lui are la bază acțiunea, singurul mjloc de a ajunge la o cristalizare spirituală. Una din maximele lui este: „Fierul nefolosit ruginește, apa stătătoare își pierde puritatea și îngheață la frig: lipsa de acțiune atacă vigoarea spiritului. Cei care nu știu să prețuiască darurile vieții și să profite de ele, nu le merită"[477]. Această atitudine ar fi inexplicabilă fără conflictele adînci care se reînnoiesc în fiecare clipă în sufletul lui Leonardo da Vinci. Ca urmare oricîtă admirație a putut avea pentru natură, n-a fost imitatorul ei, ci cum s-a remarcat adesea, rivalul ei.

BACH. Bach aparține unei lumi asemănătoare cu a lui Goethe și a lui Leonardo da Vinci. Muzica lui se caracterizează printr-o armonie puternică, prin care străbate freamătul unui suflet agitat de neliniște. Ce-i drept există și păreri cu totul contrare, care interpretează opera sa, plină de efort, ca pe o capacitate tehnică, lipsită de căldură. Combarieu spune, între altele: „În viața lui Bach, nici un orizont! nici o aventură! nici furtuni ale sentimentului! în credința sa nici un elan mistic! în compozițiile sale, nici un dedesubt psihic și profund...".[478] Însă acest fel de afirmații se bazează, fără îndoială, pe o examinare superficială a compozițiilor lui. André Pirro, în admirabilul său studiu despre Bach, respinge cu drept cuvînt metoda de cercetare a acestor critici „Atașați formelor, acești minunați făurari uită să pătrundă înăuntrul acestor opere a căror perfecțiune exterioară o exaltă. Curiozitatea lor este satisfăcută cînd au descoperit artificiul ecuațiilor sonore. Le ajunge să laude și să propună ca exemplu ingeniozitatea care a știut să le combine și răbdarea dibace care le-a ordonat. De asemenea ei rămîn convinși că vechile fugi, pe care au deprins mecanismul artei lor, nu sînt decît opere de studiu. Căutarea abstracțiunii sau a virtuozității le pare a fi fost singura rațiune de a scrie

[477] Citat după Oswald Sirén, *Léonard de Vinci*, trad. Jean Bohut, Paris, Bruxelles, G. van Oest, 1928, p. 287.
[478] Combarieu, *Histoire de la musique*, vol. II, A. Colin, 1913, p. 289.

a compozitorilor vechi..."[479]. A. Pirro face o analiză exemplară a diverselor motive din muzica lui Bach, arătînd varietatea extrem de mare a sentimentelor pe care le exprimă și puterea lui de a emoționa. Forța tehnică a lui Bach, care a indus nu odată în eroare, este în realitate un efort reclamat de contradicțiile lumii lui interioare. Acestea sînt atît de puternice, încît mijloacele de a le domina cer o muncă extrem de susținută. Iată de ce, la prima vedere, frapează tehnica lui minuțioasă și nu impulsul sufletesc care i-a dat naștere. Muzica lui este departe de a fi goală, dar conținutul ei este strîns puternic într-o armură șlefuită cu o persistență extraordinară și în aparență impenetrabilă.

Fermitatea lui Bach frapează ca și fermitatea lui Leonardo da Vinci. Și ca și la acesta, fermitatea lui ascunde o mare sensibilitate. A. Pirro subliniază cu multă pătrundere că nici chiar pasiunea iubirii nu este străină de opera cantorului din Leipzig. Numai că, această iubire nu-și găsește expresia spontană și directă a unui Mozart, ea se găsește disimulată în cantatele sale religioase. Bach nu-și dezvăluie inima în văzul tuturor, el își impune o rezervă extremă, fiindcă nu poate ceda nici o clipă din constrîngerea pe care și-o impune.

Compozițiile lui Bach se caracterizează printr-o elaborare extrem de meticuloasă. Însă o formă odată cucerită, nu-l mai satisface; el își pune fără încetare probleme noi, după cum și neliniștea lui este mereu nouă. Totuși, oricît de mare ar fi neliniștea lui, ea nu-i subjugă niciodată puterile. În mijlocul agitațiilor el rămîne impasibil, supunîndu-le cu un gest energic unei forme atotstăpînitoare. De aici nu numai forța muzicii lui, ci și claritatea și orizontul vast al expresiilor lui. Însă acest orizont nu se întinde numai în larg, cum era cazul tipului simpatetic; la Bach, ca și la Goethe și Leonardo da Vinci, linia energică și clară ne conduce într-o lume adîncă și misterioasă, mult mai zbuciumată decît ne pare la suprafață. Din această lume străbate, de preferință, motivul durerii. Aceasta formează mai adesea obiectul meditațiilor lui și dă o nuanță specifică viziunii sale. Chiar în compozițiile în care Bach anunță pacea, fondul este umbrit de neliniștea care se degajează din cor sau din orchestră . Pacea se vede la el din mijlocul suferințelor: ea trebuie cucerită.

Opera lui Bach exprimă o credință adîncă în Dumnezeu, simbol al forțelor supreme. Atunci cînd textul indică glorifi-

[479] André Pirro, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris, Fischbacher, 1907, p. 6.

carea celui Atotputernic, motivele muzicale sînt entuziaste și admirative. În schimb ele devin agresive cînd este vorba de oameni și de viața pămîntească. Cu toate acestea, ar fi greșit, credem, să se presupună că atitudinea lui Bach față de lume este negativă. O forță constructivă ca a sa, nu poate să se complacă în negație. Glorificînd pe Dumnezeu, el glorifică puterea supremă care conduce destinele lumii. El se identifică cu această putere și ea îi suscită entuziasmul fiindcă simte că salvarea lui este numai într-o puternică afirmare. Dumnezeul lui este Dumnezeul afirmativ, este Dumnezeul forței, care nu se acomodează cu slăbiciunile omenești. Iar cînd, pe de altă parte, Bach ia o atitudine agresivă față de oameni și viață, în realitate el se ridică împotriva a tot ce e păcat, adică împotriva slăbiciunilor care tulbură armonia lumii. El este ostil nu lumii ca atare, ci imperfecțiunilor acestei lumi, după cum este ostil haosului propriului său suflet. El vrea o lume superioară, după cum, în sufletul lui, el aspiră spre o cristalizare superioară. De aici ostilitatea lui pentru tot ce înjosește. Cînd armonia muzicii lui este tulburată de disonanțe, de exclamații vehemente și amenințătoare, cînd anunță oamenilor osînda de veci cu ororile ei, el nu vrea să se separe de această lume, ci vrea o îndreptare a ei. Preamărirea lui Dumnezeu nu este o admirație pasivă, ci un rezultat cucerit în luptă împotriva a tot ce-i păcat și slăbiciune. Bach nu este capabil de contemplație pasivă prin sunete dulci și pure, care plutesc, netulburate, într-o lume depărtată de acest pămînt. El este un mare arhitect, care își găsește terenul de construcție în mijlocul mlaștinilor pămîntești pe care le transformă și le purifică. Muzica lui, plină de voință și de dor de afirmare, noi nu o înțelegem ca o evaziune din viața pămîntească spre ceruri, ci ca întronarea cerurilor pe pămînt. Numai așa se pot explica revenirile lui atît de frecvente la motivele păcatului și triumful aspirațiilor purificatoare asupra lui. Viața cerească nu este pentru Bach un dar, ci o biruință asupra păcatului.

De aici puterea de constrîngere a lui Bach. În sînul unei forme tăiate în stîncă, o revărsare pasionată, care odată ce te-a cuprins, nu te mai lasă. Ea te tîrăște prin toate chinurile păcatului, te face să presimți ororile lui, te cufundă într-o rugăciune fierbinte, prin care te face să spui un „mea culpa“ cu toată convingerea, pentru a te face să simți, în cele din urmă, biruința supremă. Bach te duce la biruință, dar te

obligă să suferi teroarea păcatului. Cu prețul acestei terori, te conduce la purificare.

Muzica lui Bach este muzica forței. Ea preamărește pe cel tare și amenință pe cel slab. Dumnezeul lui nu cunoaște mila, el nu absolvă decît pe cel care știe să se învingă pe sine-însuși. Este muzica unui om care simte în fiecare clipă nevoia să se încordeze ca să nu cadă pradă slăbiciunii. Bucuria supremă pentru el nu este contemplarea extatică, ci tensiunea voinței. Sentimentul forței este acela care îl îmbată. De aceea, ca și pentru Goethe și pentru Leonardo da Vinci, viziunea sa despre bine este o viziune a lumii reale, cu toate aparențele ei contrarii. Sensul existenței este pentru el o afirmare necontenită. Însă din adîncul atitudinilor sale energice se străvede fondul misterios și ascuns, care îl tulbură fără istov și care dă o amploare captivantă operelor sale.

*
* *

Cele trei exemple citate fac să reiasă cu destulă claritate caractersticile esențiale ale tipului demoniac echilibrat. În locul contemplării unei lumi ideale pe care am găsit-o la tipul simpatetic, remarcăm aici o lume a afirmării. În locul armoniei date, o armonie cucerită. Lumea demoniacului echilibrat este o lume reală, cu contururi aspre, construite cu o trudă imensă. El găsește sensul existenței în afirmarea de fiecare clipă a forței lui constructive.

În virtutea acestei trăsături, tipul demoniac echilibrat are un caracter *pictural*. Prin aceasta înțelegem ceea ce este în opera lui bine definit, bine conturat, plastic. După cum o pictură este, prin natura sa, în general, limitată, palpabilă, restrînsă la un singur moment din desfășurarea unui proces, tot așa specificul tipului demoniac echilibrat este de a pune stavilă unui imens torent psihic, de a-l converti la calm și consistență, de a-l închide în cadre bine delimitate. Pictura, prin faptul că este un lucru vizibil și palpabil, este în același timp un lucru invariabil, constant. Tot așa tipul demoniac echilibrat tinde, din adîncul agitațiilor, spre un liman, spre o stare constantă.

Să vedem, în cîteva cuvinte, cum se verifică caracterul pictural la cele trei exemple pe care le-am citat. Fără îndoială, în ceea ce-l privește pe Leonardo da Vinci, acesta este ușor de dovedit, el însuși fiind pictor. Totuși, trebuie să subliniem că însușirile esențiale ale pictorului nimeni nu le

realizează în gradul atins de Leonardo da Vinci. Maestru al desenului și al culorii, el le dă fermitatea pe care nimeni n-a întrecut-o. Am putea spune că este cel mai „pictor" între pictori.

Această caracteristică se verifică și pentru Goethe. După cum am văzut, și la el domină fermitatea. El se complace în observarea lumii reale, palpabile, cu contururi hotărîte. În opera lui abundă descrierea naturii, o descriere totdeauna plastică. De exemplu, felul său de a descrie granitul nu este numai poezie, ci o adevărată pictură. Și ideile și le expune totdeauna prin comparații plastice, repugnîndu-i orice formulare abstractă. Pentru aceeași rațiune îi displac sistemele filosofice și se miră că Schiller se poate complace în speculații filosofice abstracte. La acestea se adaugă faptul că aproape jumătate din viață o consacră studiului culorilor. Iar dovada cea mai convingătoare este că el însuși avea talent pentru pictură și că în tinerețe ezita dacă să se dedice poeziei sau picturii.

Pentru Bach s-ar părea că verificarea este mai dificilă. Într-adevăr muzica, prin însăși esența ei, pare contrară caracterului pictural. Pictura semnifică o stare statică, muzica un proces în plină desfășurare. Totuși, la Bach, regăsim caracterul pictural în mod foarte evident[480]. La el nu găsim desfășurarea graduală a unei acțiuni, ci sublinierea unor motive, asupra cărora revine fără încetare. El enunță în general de la început aceste motive, iar restul compoziției nu este altceva decît o amplificare a temei inițiale. Astfel că la el nu putem vorbi, propriu-zis, despre un progres al acțiunii muzicale, deoarece el nu depășește cadrul temei fixate. Însă modul lui de a reveni asupra acestei teme este de o putere de pătrundere care emoționează profund și captivează toată atenția. Acțiunea muzicală, la Bach, nu constă din dezvoltarea unui proces, ci din descrierea unor situații. Această descriere este făcută cu o imensă forță. Caracterul său pictural reiese îndeosebi din faptul că, în compozițiile lui, o situație ia locul celeilalte și nu se dezvoltă din cea precedentă. S-ar putea spune că este vorba de o succesiune în spațiu și nu de una în timp. Acesta este motivul pentru care opera nu este un teren care să-l atragă; el se complace în *Pasiunile* sale, care nu redau o acțiune dramatică, ci o suită de tablouri dramatice. Această caracteristică fundamentală explică claritatea și preciziunea motivelor sale muzicale, calitate prin care îi întrece pe toți ceilalți compozitori.

[480] Asupra caracterului pictural la Bach a atras atenția îndeosebi A. Schweitzer, în celebra sa lucrare *J. S. Bach*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908, cu deosebire în capitolele *Dichterische und malerische Musik* și *Wort und Ton bei Bach.*

Prin urmare, sub diferite forme, regăsim caracterul pictural la toți trei autorii citați. Acest caracter este o urmare firească a capacității lor de a pune stavilă conflictelor ce aduc dezagregarea sufletului. El este dovada cea mai evidentă a armoniei cucerite și susținute cu efort.

3. Tipul demoniac expansiv

BAUDELAIRE. Cu Baudelaire intrăm într-o lume și mai agitată decît cea tratată înainte. Tipul demoniac echilibrat are comun cu tipul simpatetic armonia, în schimb îl deosebește intensitatea conflictelor lăuntrice. Tipul demoniac expansiv are, și el, un aspect comun cu cel echilibrat, anume intensitatea conflictelor. Dar, fie din cauza intensității conflictelor, fie din lipsa unor forțe lăuntrice, el nu reușește să pună stăpînire pe demonul interior. Ca urmare, el nu poate să-și creeze acel echilibru care l-ar putea pune de acord cu lumea exterioară, cum a fost cazul la demoniacul echilibrat. Dimpotrivă, el se lasă antrenat de fluviul său interior și nu suferă nici o stagnare. Din această cauză el este mai zbuciumat, și creațiile lui exprimă o mișcare mai agitată. El este într-o revoltă excesivă față de tot ce tinde să zăgăzuiască revărsarea sa impetuoasă.

Aceasta este caracteristica lui Baudelaire. Din cauza predominanței dinamismului său interior, ochii lui nu se opresc asupra lumii reale. El este reținut de fantomele lumii sale interioare, care îi revelează mistere infinite. În copilărie auzise două voci, una din ele îi spunea:

„La terre est un gâteau plein de douceur;
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)
Te faire un appétit d'une égale grosseur"

(Les Fleurs du mal, La voix)

(„Pămîntul e un fruct plin de savoare;
Eu pot — și desfătarea ta nu va avea hotare!—
Să-ți fac o poftă tot atît de mare")

A doua voce insista:

„*Viens! Oh! Viens voyager dans les rêves,*
Au-delà du possible, au-delà du connu!"
(„Vino! Oh! Vino, să călătorim prin vise
Dincolo de posibil și dincolo de cunoscut!")

Baudelaire a urmat a doua voce. El este un vizionar, pentru care esențialul vieții este scrutarea misterelor lumii interioare. Viața lui este o supremă aventură spre infinitul acestei lumi: „Tu fait l'effet d'un beau navire qui prend le large" („Pari a fi o corabie ce se avîntă în larg"). Dar de-a lungul acestei aventuri, se va izbi adesea de lumea reală cu micile și marile ei neajunsuri. Baudelaire nu este omul concesiilor. Cu totul în puterea demonului său, el va sfida această lume cu vehemență și ură, și se va complace în această agresiune. În 1865 îi scrie mamei sale: „...Dar dacă aș putea să recuperez vreodată vigoarea și energia de care m-am bucurat cîndva, mi-aș alina mînia prin cărți înspăimîntătoare. Aș vrea să ridic împotrivă-mi întreaga rasă umană. Văd în aceasta o plăcere care m-ar consola de toate"[481]. Se complace în conflict chiar cu riscul de a se distruge. Luminile lumii sale sînt pasiunile care ard sufletul și în mijlocul cărora se zbate cu disperare. Este atras de flacăra lor, dar și îngrozit. Opoziția între această atracție și această spaimă este conflictul fără ieșire care i se revelează sub formă de antagonism etern între bine și rău. În toiul acestui conflict, cuvinte vehemente se degajează din vîrtejul ascuns și se amestecă cu flacăra sufletului său.

Baudelaire este sclavul pasiunilor, dar are curajul să o mărturisească. Este într-atît de prins în mrejele pornirilor lui, încît îi este cu neputință să se prefacă, se dă pe față așa cum este cu riscul de a fi disprețuit, Singură această mărturisire îi aduce oarecare ușurare. Ritmul agitat al confesiunilor sale, lasă să se bănuiască misterele infinitului său interior, dar ce deosebire față de infinitul lui Lamartine! La Baudelaire nu există orizont clar care ar putea trezi un sentiment de siguranță. Cuvintele lui nu conving prin înțelesul lor logic, ci prin atmosfera pe care o sugerează. Prin puterea sugestiei el ne obligă să urmăm ritmul său zbuciumat, să părăsim lumea clară a simțurilor, pentru a ne precipita într-o lume de mistere. Antrenîndu-ne cu sine, el ne dezvăluie, într-un ritm cadențat, toate păcatele și toate

[481] Ch. Baudelaire, *Lettres à ma mère*, Paris, Calman-Lévy, 1932, p. 278.

suferințele sale. Confesiunea sa este atît de sinceră încît ne cîștigă, ne face complicii lumii lui. El ne face să retrăim propriile noastre pasiuni, ne revelează ceea ce zace în noi la adîncimi imperceptibile.

Poezia lui Baudelaire este o poezie plină de elanuri. Ea nu se oprește la descrieri prin reveniri continui; spațiul pentru el nu este decît o idee dinamică ce nu admite oprire. Dacă uneori pare că se apleacă asupra unui obiect, este numai o iluzie. Nu elanul lui se oprește în loc, ci obiectul este smuls din cuibul său și tîrît irezistibil în furtuna sa interioară. El nu poate concepe supunerea sufletului său la evenimente dinafara lui. El nu cunoaște decît torentul ce se revarsă fără întrerupere și care răstoarnă tot ce întîlnește în cale.

Fără îndoială, această poezie a mișcării, care nu are alt suport în afara misterelor lumii interioare, nu este încurajatoare. Ea se desprinde din torturile arzătoare ale sufletului lui Baudelaire. Dar ceea ce le conferă într-adevăr caracterul lor demoniac expansiv este faptul că Baudelaire se complace în ele. Dacă ele îi chinuie sufletul, tot ele îi dau, în același timp, un sentiment de tărie. „Farmecele ororii nu îmbată decît pe cei tari", în aceasta rezidă suprema sa consolare. Focul mistuitor îl resimte ca pe un mijloc de purificare prin care întrevede plăcerile paradisului:

„*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la soufrance*
Comme un divin remède de nos impurités
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prepare les forts pour les saintes voluptés."
(BAUDELAIRE, Les fleurs du mal, Bénédiction*)*

(„Fii Doamne, binecuvîntat, că dai prin suferință
Necurăției noastre un leac dumnezeiesc
Și că prin ea — mai bun și mai curat ce-i cu putință
Cei tari de sfinte bucurii se pregătesc.")

Dar cu toată speranța pe care și-a pus-o în aceste voluptăți și care în cele din urmă rămîn doar speranțe, nu poate să-și înăbușe un strigăt tragic care ne dezvăluie infernul său: „*O Satan, prends pitié de ma longue misère*" („O Satan, îndură-te de nesfîrșitu-mi chin") (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Les litanes de Satan*).

Zadarnic caută un refugiu în mijlocul agitațiilor, el nu vede decît un vîrtej care, în cele din urmă, îl va duce la disperare. Demonul său excesiv nu-i permite nici contemplarea

unei lumii ideale, nici acordul cu lumea reală; nu-i lasă decît lumea misterioasă a propriilor profunzimi, aservită forțelor care, fără încetare, îi zdruncină echilibrul. În acest infinit, în plină fluctuație, nu-i rămîne decît un singur refugiu: gîndul morții.

„C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui comme un elixir nous monte et nous enivre
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir".
(„De a trăi, vai , moartea ne este mîngăierea ;
Ea este scopul vieții și întreaga speranță,
Ce, ca un elixir, ne-mbată și înaltă
Curajul de a merge pînă se lasă seara").

(BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal, La mort des pauvres)*

Prin suferință și prin gîndul morții el se atașează tuturor muritorilor și îi îmbrățișează cu dragoste.

Viziunea lui Baudelaire este viziunea unui om care, deși afirmă un efort enorm, este tîrît de torentul obscur al lumii sale interioare. Astfel, sensul existenței care se degajează din opera lui, este o zbatere agitată ce tortureazā sufletul și duce la disperare. Lumea lui Baudelaire nu este o lume stăpînită și bine fixată, ci o lume care scapă mereu constrîngerii. Comparată cu fermitatea lui Goethe, la el găsim o fluctuație fără sfîrșit.

RODIN. Cu Rodin intrăm într-o lume asemănătoare cu cea a lui Baudelaire, deși personalitățile lor sînt deosebite. Poetul Stuart Merril spunea despre dînsul: „El este cu adevărat al secolului său, sugar la sînul științei și copil al revoltei"[482].

Fără îndoială, Rodin are mai multă forță și mai multă răbdare pentru a se domina. Totuși nici lumea lui nu cunoaște starea statică. Și el este într-o impetuoasă agitație interioară care se transmite în valuri puternice marmorei și bronzului.

În sculptura lui Rodin suprafața este de o importanță capitală. El este preocupat de felul cum trebuie să se răspîndească lumina pe suprafața sculpturilor sale. Însă pentru el această problemă nu se pune din exterior. Pentru el suprafața este o problemă a interiorității. Cînd Rodin studiază corpul omenesc, el se interesează în primul rînd de ceea ce se petrece în interiorul lui și descoperă pulsațiile vieții care se repercutează asupra întregului corp. Fiindcă pentru el pe primul

[482] Léon Riotor, *Rodin*, Paris, Alcan, 1927, p. 27.

plan este viața, iar viața izvorăște din profunzimi. Sesizînd cele mai intime pulsații ale acestor profunzimi, el urmărește repercusiunea acestora spre exterior. Așa ajunge el din interior la suprafață. Iar aceasta ia, la rîndul ei, la el, un nou aspect: ea nu este o întindere statică, ci un gest, fiindcă pulsațiile interioare nu se pot manifesta spre exterior decît sub formă de gest. Urmînd această cale din interior spre exterior, Rodin ajunge la maniera lui specială de expresie. Stilul artei lui își are originea în stilul vieții lui răscolită mereu.

Iată de ce, deși statuile lui, prin mișcarea pe care o exprimă, s-ar părea că vor să iasă din lumea lor ca să intre în lumea înconjurătoare, arta lui Rodin este o artă prin excelență a vieții interioare. Rodin, ca și Baudelaire, este cu desăvîrșire subjugat de sufletul său vijelios. El nu poate să oprească pulsațiile vieții în cursul lor, cum face Leonardo da Vinci, ci este nevoit să li se supună. Totuși, chiar purtat de torent, el se afirmă cu putere: din torentul haotic el face un torent limpede. Rezultatul îl vedem în operele sale: ele exprimă, toate, atitudini și gesturi cristalizate, însă în plină mișcare. Această mișcare nu caută contactul cu lumea exterioară, ci este o prelungire firească a impulsurilor, trezite în interior.

Prin neputința de a opri în loc dinamismul sufletesc, se explică puterea expresivă a lui Rodin, precum și puterea lui de seducție. Însăși grația la el e mai viguroasă, ușurința mișcării transformîndu-se într-un elan marcat de gravitate. Formele sale dinamice, pline de forță, silesc contemplatorul să-l urmeze pe Rodin în aventura sa interioară. Toate figurile lui se transformă într-o viață intensă care vine din adîncimi.

Sufletul lui Rodin nu poate concepe lumea altfel decît într-o desfășurare continuă. Clipele de repaos îi sînt necunoscute. Mișcarea este pentru el esența însăși a existenței. De aceea operele lui nu ne prezintă o anumită clipă izolată din mișcare, ci mișcarea însăși. Deși atitudinile redate în compozițiile sale sînt cele ale unui moment fugitiv, acest moment redă atît mobilul mișcării cît și finalitatea lui. Rodin nu se oprește la moment, ci redă întreaga devenire, și cu ea întregul destin omenesc. *Burghezii din Calais*, spre exemplu, sînt surprinși în momentul plecării lor, dar ceea ce exprimă figurile lor, este viața în toată complexitatea ei, cu destinul ei tragic. În clipa plecării, fiecare din acești burghezi își retrăiește trecutul și își anticipează viitorul. Gesturile lor sînt simbolul eternității, fiindcă pentru Rodin

sensul eternității nu este repaosul, ci mișcarea. *Gînditorul* său, care prin toate fibrele mușchilor transmite o supremă încordare spirituală, manifestînd astfel aspirația cea mai adîncă a ființei noastre, cuprinde întreg traiectul de la impulsiunile ascunse pînă la actul împlinit. În *Balzac*-ul său freamătă, în embrion, mii de intenții, complexe și vagi, care vin de departe și țintesc departe, intenții care par să aspire spre vieți nenumărate și totuși sintetizează o viață integrală în deplina ei desfășurare.

La Rodin totul este în funcție de lumea interioară. Aspirația lui nu este de a se pune de acord cu lumea exterioară, ci numai de a găsi un simbol pentru zbuciumul său. Din cauza totalei predominanțe a vieții interioare, chiar și torsourile sale sînt opere complete. Dacă le lipsesc fragmente ale corpului, în schimb au o viață interioară integrală. Dacă din punct de vedere exterior pare că e vorba de ceva fragmentar, din punct de vedere interior este pulsația totală a vieții.

Mișcarea exprimată în esența ei în sculpturile lui Rodin nu este forțată. Ea este o repercusiune firească a sufletului său agitat, al cărui curs îl poate cel mult modela, dar nu opri. Numai sub tirania acestei agitații a putut să anime materia inertă astfel încît, bruscînd formele tradiționale ale sculpturii, să exprime, prin gestul unei clipe, întreaga devenire. Această devenire decurge din propriul lui suflet. Prin ea i se revelează adîncimile imperceptibile ale existenței care devin astfel preocuparea sa permanentă.

Esența existenței, cum reiese din opera lui Rodin, este infinitul imens, plin de mister, pe care toți îl purtăm în noi, care este mai puternic decît lumea perceptibilă. Această lume are primordialitate în existență deoarece în eterna ei devenire, guvernează acțiunile noastre.

BEETHOVEN. Muzica este în general recunoscută drept cel mai adecvat limbaj al vieții interioare. Totuși, intensitatea cu care este tradusă viața interioară poate fi destul de variată. Mozart și Bach, de exemplu, deși își alimentează creațiile în lumea lor interioară, au anumite raporturi și cu o lume care depășește viața interioară: Mozart cu o lume ideală, Bach cu lumea reală. În cazul lui Beethoven situația e cu totul diferită: la el domină întru totul lumea interioară. Aceasta este atît de furtunoasă încît nu-i dă răgazul să se preocupe și de o altă lume. Fiecare moment din creațiile lui se datorează unui efort enorm, dar în timp ce tipul demoniac echilibrat luptă pentru echilibrul său, punîndu-se de acord cu lumea reală, efortul lui Beethoven nu țintește decît acordul

cu sineînsuși. Nici în viața socială, nici în activitatea artistică el nu admite altă autoritate decît pe sine însuși. Desele lui conflicte, pînă și cu binefăcătorii săi, sînt cunoscute, dar mai ales revoltele lui la orice tentativă de a introduce cea mai mică modificare în creațiile lui sînt memorabile. Demonul său interior este prea puternic și ceea ce a reușit să-i smulgă, cu prețul unor eforturi și suferințe atroce, nu admite să fie supus unei alte autorități decît a sa.

Întreaga operă a lui Beethoven este încărcată de un imens conflict spiritual. Ca și Baudelaire și Rodin, el nu este capabil de o stare pe loc, ci este tîrît necontenit de un torent implacabil. Iată pentru ce în opera sa nu sînt tablouri dramatice, ca la Bach, ci acțiuni dramatice. Din această luptă se degajează o idee esențială: libertatea, adică aspirația de a învinge fermenții care îl ațîță fără încetare, pentru a ajunge la un acord cu sine însuși. Căutîndu-și propria libertate, el se luptă cu destinul său ascuns. Lupta este susținută cu prețul unor sforțări titanice, dar destinul vrăjmaș este adesea cel care iese victorios. Uneori Beethoven se lasă învins ca să găsească o clipă de liniște. Acesta este, de exemplu, cazul uverturilor *Coriolan* și *Egmond*, în care luptătorii pentru libertatea voinței lor sînt înfrînți. Demonii vrăjmași, ca și destinul neînduplecat, se ridică cu atîta putere încît Beethoven nu vede scăparea decît în nimicire. Se complace în luptă, pentru a găsi, în cele din urmă, într-o exaltare dionisiacă, uitarea. Însă această cedare este numai temporară: revolta va renaște în el cu puteri reînnoite, oțelite în luptă, pentru ca, în cele din urmă, să ajungă la biruința supremă.

Revolta care se aprinde la fiecare pas, dă compozițiilor lui un caracter dramatic, plin de contraste, caracteristică esențială a tipului demoniac expansiv. Atît sonatele cît și simfoniile sale, reprezintă o acțiune dramatică, în care temele alternează într-o imensă varietate. Motivele liniștite trec brusc în manifestări vehemente, dînd impresia unor flăcări ce se reaprind fără încetare; și dacă liniștea e restabilită, se simte focul care mocnește în adînc, gata să izbucnească la un moment dat din nou.

Această alternare de motive, pe care o găsim în fiecare piesă muzicală a sa, reiese și din opera lui luată în ansamblu. Din ciclul simfoniilor, de exemplu, străbat ca piscuri proeminente cele trei simfonii cărora lupta disperată cu destinul le dă o forță covîrșitoare: a treia, a cincea și a noua. Între ele găsim perioade mai calme, dar de un calm numai aparent. Ele nu fac decît să rețină lava incandescentă care mocnește

pentru a reveni la suprafață cu putere crescută. În această privință drumul străbătut de la Simfonia a V-a la a IX-a, este deosebit de semnificativ. Simfonia a V-a reia ideea plină de revoltă din Simfonia a III-a cu și mai multă amploare. De la început sîntem avertizați de lupta teribilă ce se va da. „Destinul bate la ușă", așa a caracterizat Beethoven însuși primele acorduri. Motivele furtunoase alternează cu motive timide și ne sugerează pe rînd disperarea și speranța, revolta și liniștea, însă atmosfera generală rămîne teroarea în fața destinului implacabil. Sfîrșitul este victoria omului asupra destinului său, victorie al cărei sens adevărat va reieși mai mult în evidență din Simfonia a IX-a. Însă, înainte de a ajunge la victorie, Simfonia a V-a este în întregime dominată de motive misterioase, fantome, din altă lume, care ne umplu de neliniște.

După Simfonia a V-a, a VI-a este parcă simfonia concilierii, a păcii. S-ar spune că victoria repurtată îi dă lui Beethoven răgazul să se complacă în contemplarea naturii. Dar și contemplația sa are caracterul demoniac expansiv specific lui Beethoven. De fapt, în simfonia pastorală nu este vorba de contemplarea naturii ci de reconstruirea ei. Deși ne redă aspecte din natură, în realitate nu ni le descrie, ci ne face să le retrăim. La Bach era o repetare continuă a motivelor care dădeau un caracter cu adevărat descriptiv și pictural compozițiilor sale. La Beethoven este cu totul altceva: simfonia pastorală nu este o descriere în sensul obișnuit, ci o acțiune în plină desfășurare. La el nu găsim enunțarea categorică a unor motive care, la Bach, revin fără încetare ca să ne arate astfel cît de definitiv le stăpînește. Beethoven nu se poate opri la o victorie, el este împins mereu înainte. Revenirile la anumite motive au la el caracterul unor reminiscențe din trecut și nu al unei fixări asupra unor puncte cucerite. În simfonia pastorală natura nu este o succesiune de tablouri izolate, care iau unul locul celuilalt, ca la Bach, ci desfășurarea unui tablou din cel precedent. Beethoven, chiar cînd descrie un peisaj, insistă asupra devenirii lui și aceasta îl deosebește fundamental de Bach.

Perioada de pace se continuă în Simfonia a VII-a și a VIII-a. Dar pacea lui Beethoven nu înseamnă liniște. Ce-i drept, față de simfoniile precedente, aici el planează într-o atmosferă spirituală mai calmă, însă acest calm este susținut de rezonanța unor motive viguroase. Demonul interior nu este redus nici aici la tăcere definitivă, el se agită necontenit, încît pacea este asemănătoare unei flăcări care

mocnește sub cenușă înainte de a-și lua avîntul. Focul va izbucni din nou cu o forță sporită în simfonia a IX-a, care va reproduce încă odată întreaga luptă tragică a omului cu destinul, adică lupta lui Beethoven cu demonul lui interior. Revolta omului este la început timidă, puterile îi sînt reduse, cu toate acestea trebuie să intre în acțiune, fiindcă oricît va vrea să renunțe la luptă soarta „îi va bate la ușă" interzicîndu-i orice odihnă. Omul încearcă să se adincească în plăceri, în contemplarea naturii, dar nu găsește nicăieri liniștea căutată. El este nevoit să primească provocarea destinului. Puterile lui sînt deseori înfrînte, destinul cu hotărîrea lui implacabilă amenință să-l strivească. Dar după fiecare înfrîngere se anunță motivele speranței, care îi reînnoiesc puterile și îl silesc că reia lupta. Din tumultul orchestral se resimte din ce în ce mai mult tragicul acestei lupte. În ciuda puterilor sale reduse, omul nu se dă bătut, intensitatea luptei crește din ce în ce pentru a ajunge la înfrîngerea propriului destin și a termina cu imnul bucuriei, al supremei biruințe. Beethoven este atît de covîrșit de acest sentiment, încît mijloacele simfonice cunoscute nu îi sînt suficiente pentru a-l exprima — și introduce corul, fiindcă are nevoie de vocea și de cuvîntul omenesc ca să-și exprime exaltarea.

Dar de ce natură este victoria lui Beethoven? Ea este cu totul diferită de cea a tipului demoniac echilibrat. Acesta din urmă este victorios atunci cînd se pune de acord cu lumea reală, dominînd-o, acord pe care îl exprimă în forme solide, închise, bine delimitate. Victoria lui Beethoven este din cu totul altă lume. Viața lui interioară este prea agitată pentru a-i permite un acord cu lumea exterioară. Refugiul lui este într-o lume ideală, construită în lumea lui interioară — cu aceasta se pune el de acord, exprimînd-o în forme de asemenea solide, fără îndoială, însă deschise, în fluctuație masivă, care prin intensa lor desfășurare ne fac să presimțim perspectiva infinitului. Din acest acord rezultă bucuria lui Beethoven. El se eliberează, nu cucerind și stăpînind lumea reală, ci substituindu-i propria sa lume. Numai cu sine poate el să se pună de acord. Așa se explică de ce, la sfîrșitul vieții, își exprimă cu predilecție gîndirea și subtilitatea ei în cuartetele sale. Reușind să cristalizeze o lume a sa, preferă o muzică cu o instrumentație mai redusă, fiindcă este mai intimă și prin ea poate mai bine să se întrețină cu sufletul său.

Lumea lui Beethoven este lumea misterioasă a devenirii interioare, o lume a infinitului, ascunsă în adîncul sufletului nostru. Din această lume se vor găsi sinteze în *Missa solemnis*. Religia lui însă nu are nimic comun cu religiile oficiale; este o credinţă a lui personală, fiindcă intensitatea lumii sale interioare nu admite nici o formă impusă din exterior. Aceasta explică cuvintele înduioşătoare pe care le-a lăsat fraţilor săi, cerîndu-le să publice, după moartea lui, descrierea bolii şi a suferinţelor sale „pentru ca după moartea mea, atît cît e posibil, lumea să se împace cu mine"[483]. Simţise că, atît cît a trăit, această conciliere nu era posibilă.

*
* *

Am numit tipul demoniac echilibrat tip pictural, din cauza fermităţii atitudinilor. La tipul demoniac expansiv, cum ne demonstrează exemplele citate, situaţia este opusă. Este adevărat că efortul spre fermitatea atitudinilor există şi la el, dar el nu reuşeşte să zăgăzuiască tumultul interior. Orice certitudine, orice calm cucerit, este imediat distrus de o revoltă excesivă. Astfel, în loc de fixitatea relativă a tipului demoniac echilibrat, găsim la tipul demoniac expansiv o fluctuaţie, o continuă devenire. În locul caracterului pictural se evidenţiază un caracter *muzical*. După cum pictura, prin esenţa ei, este fixitate şi constanţă, muzica este o fluctuaţie şi o schimbare continuă. Muzica se pretează mai bine la traducerea atitudinilor în care domină misterul, deoarece este mai adecvată veşnicei deveniri în care se află fondul secret al sufletului nostru, redă mai bine infinitul.

Din exemplele citate credem că reiese cu destulă evidenţă caracterul muzical al tipului demoniac expansiv. În ce-l priveşte pe Beethoven, este de prisos să mai insistăm. După cum Leonardo da Vinci reprezintă pictorul în tot ce poate avea mai tipic, Beethoven o face în calitate de muzician. Mijloacele de expresie sînt în perfect acord cu lumea misterioasă scoasă în evidenţă de demonul interior revoltat. La fel în cazul lui Baudelaire. El este de timpuriu cunoscut ca muzician între poeţi: graţie muzicalităţii versului, el a devenit părintele simbolismului. Cît despre Rodin, el a reuşit să înfăptuiască un mare miracol: acela de a reda mişcarea

[483] *Testament din Heiligenstadt*, citat după Romain Rolland, *La vie de Beethoven*, Paris, Hachette, 1927, p. 81.

devenirii sub o formă plastică. Într-adevăr forma statică este la el numai o aparenţă, fiindcă fiecare figură a lui este în plină mişcare, ca şi cum ar vrea să se desprindă de pe soclul său; ea iese dintr-o stare şi tinde spre o alta; ea reprezintă un moment de tranziţie din cursul devenirii. Amploarea cu care el a redat această devenire, aminteşte amploarea acordurilor muzicale. Charles Morice are dreptate cînd spune: „Rodin , acest extraordinar simfonist pasional"[484].

Tipul demoniac expansiv, prin fluctuaţia sufletului său asemenea undelor muzicale, se depărtează de lumea reală şi palpabilă către o lume care nu e hrănită decît prin lumea lui interioară. Tot ce îl apropie de lumea reală, ia foc şi se contopeşte cu fluxul torenţial al imaginaţiei sale.Exaltarea sa îl poartă deseori pînă la o beţie extatică, unde se simte în elementul său, departe de pămînt, care pentru el nu este decît o temniţă. Prin aceasta se dosebeşte de tipul demoniac echilibrat care, dimpotrivă, se simte atras de realitatea terestră, pe care o cucereşte cu răbdare, pas cu pas.

*
* *

Cu aceste consideraţii încheiem seria exemplelor pe care le-am ales pentru a demonstra valabilitatea tipurilor preconizate de noi. Dar înainte de a încheia acest capitol, vrem să subliniem din nou că demonstraţia noastră nu vrea şi nu poate să aibă o preciziune matematică. Tipurile caracterizate de noi sînt noţiuni prin excelenţă elastice. Rolul lor este de a ne sugera atitudinea fundamentală a artistului pentru ca, plecînd de la această atitudine, să putem aprofunda sensul creaţiei sale. Ar fi să negăm însuşi spiritul în care am vrut să scriem această lucrare dacă am avea pretenţia să încadrăm noţiunea de artist şi opera sa într-o formulă oarecare. Forma şi conţinutul care reprezintă artistul izvorăsc din lumea lui interioară; sugestiile noastre tind să preconizeze trăsăturile predominante ale acestei lumi, care ne vor ajuta să urmărim dezvoltarea organică a operei de artă cu sensul ei adînc. Sensul operei de artă, care are amploarea unei viziuni asupra lumii, nu poate fi sesizat, după părerea noastră, fără punctele de reper esenţiale ale vieţii interioare.

Trebuie să mai adăugăm o lămurire: tipurile pe care le-am expus, tocmai fiindcă au la bază gradul efortului psihic,

[484] Léon Riotor, *Rodin*, Paris, Alcan, 1927, p. 26.

nu sînt izolate unele de altele. Din exemplele citate am putut vedea, nu numai deosebirile care le separă, ci și anumite asemănări care le unesc. Între cele trei grade esențiale asupra cărora am insistat, pot să fie tipuri intermediare, reunind trăsăturile caracteristice ale diferitelor tipuri. Dar și în cazul acesta, artistul are o atitudine anumită, ale cărei directive se pot descifra mai ușor dacă ținem seamă de principalele tipuri pe care am avut prilejul să le cunoaștem.

CONCLUZII

„Cît trebuie să fi suferit acest popor ca să devină atît de frumos"

NIETZSCHE

Am insistat în Introducerea noastră asupra faptului că problema creației nu ne interesează ca o simplă problemă psihologică. Ne-am exprimat intenția de a urmări procesul nașterii operei de artă, deoarece, după părerea noastră, acesta este punctul de plecare al oricărei estetici. Numai după ce am sesizat ce se exprimă și ce este viu în opera de artă, putem ridica și celelalte probleme ale esteticii.

Concluzia noastră esențială este că opera de artă rezultă dintr-o atitudine prin care se revelează, sub forma unei viziuni asupra lumii, sensul profund al existenței. Acest sens poate avea aspecte variate, după tipurile adecvate ale viziunii artistului. Datorită sensului, conținut în opera de artă, aceasta din urmă are o viață spirituală a cărei descoperire trebuie să constituie scopul principal al studiului valorilor artistice.

Acest punct de plecare odată stabilit, cele mai multe probleme tradiționale ale esteticii cer noi soluționări. Nu insistăm asupra acestei chestiuni, vrem numai să o schițăm. Problema Frumosului, de exemplu, care nu odată a dat ocazia unor neînțelegeri, trebuie considerată sub un alt aspect. O operă ne place, nu fiindcă exprimă Frumosul în sine, ci pentru că încarnează o viziune asupra lumii, adică un sens profund al existenței. Același lucru în ce privește urîtul: o operă de artă ne displace, nu fiindcă exprimă urîtul, ci fiindcă nu exprimă nimic. Totul depinde de puterea expresivității.

Celelalte categorii estetice iau de asemenea un nou aspect. Acela al grației, între altele, sau a tragicului. Din analiza tipurilor artistice pe care am încercat-o, rezultă că grațiosul aparține de preferință tipului simpatetic, iar tragicul tipului

demoniac. În modul acesta, cele două categorii estetice se transformă în atitudini față de problemele existenței, adică devin probleme de viziune asupra lumii.

Același lucru în ce privește celelalte probleme ale esteticii, dacă luăm ca punct de plecare procesul creației artistice și cu acesta, sensul exprimat. În estetica contemporană, de exemplu, un loc important îl ocupă problema armoniei, a proporției, a ritmului etc... Ori, nu trebuie să se uite că toate aceste fenomene se găsesc și în afară de artă, și că, prin ele însele, nu ne pot face să pătrundem farmecul intim al operei de artă. Acestea nu sînt decît mijloace de exprimare care încă nu explică valoarea intrinsecă a unei opere de artă. Un desen poate avea proporții ideale, fără ca totuși să prezinte vreo valoare artistică; ritmul cel mai desăvîrșit sau o armonie ireproșabilă n-ar putea încă să comunice unei bucăți muzicale acea profundă emoție estetică proprie artei muzicale. Sensul exprimat, emoția trezită de atitudinea față de existență — iată ceea ce ne poate furniza material pentru înțelegerea operei de artă. Ce ne pot spune armonia și proporția, dacă nu participă la această atitudine trăită? Adevărata plăcere estetică nu rezultă din calități formale, ci din rezonanța pe care o poate avea în noi conținutul spiritual exprimat. Proprietățile formale sînt ele însele în funcție de dinamismul ascuns care tinde să se cristalizeze sub forma unei viziuni asupra lumii. Aceste proprietăți formale nu ar putea constitui o problemă estetică decît ca mijloc de pătrundere a acestei viziuni. Numai în felul acesta putem concepe punctul de vedere esențial de care trebuie să ținem seama în problemele esteticii. Opera de artă este, înainte de toate, o creație, fiindcă ea este actul necesar prin care artistul regăsește, în mijlocul zbuciumului său, echilibrul pierdut. Ea rezultă dintr-o experiență spirituală profundă, deoarece sufletul creator neoprindu-se la satisfacerea imediată a instinctelor, scrutează în adîncime, pînă la rădăcinile înseși ale instinctelor, din care izvorăște viața. Aceste adîncimi, în care el vede pulsînd viața, îi dau artistului fiorul creator și din suferința pe care o va fi resimțit, se va naște opera de artă. Am insistat de nenumărate ori asupra voinței artistului de a se libera de dominația vieții instinctuale dar, trebuie să repetăm, artistul nu caută să elimine instinctele, ci numai să le aprofundeze și să le sublimeze. El nu vrea, de fapt, să anihileze viața instinctivă, ci manifestările ei superficiale. Se resimte în adîncul sufletului său neliniștea care nu e domolită decît prin efortul creator. Conținutul spiritual al operei sale este

produsul suferinței, suferință care ne face să ne gîndim la cuvintele lui Flaubert: „Dimensiunea sufletului se poate măsura prin suferință, la fel cum se calculează adîncimea fluviilor prin cursul lor“[485]. Artistul este creator nu evadînd din viață, ci scrutîndu-i sursele primitive care o leagă de pămînt. Regăsind vibrația vitală la rădăcina ei artistul, în afara manifestărilor instinctive, găsește noi mijloace pentru a-și exprima viața: el reușește să sintetizeze sub o formă spirituală sursele înseși ale instinctului. Aceasta constituie fundamentul a tot ce este viziune asupra lumii, exprimată în opera de artă.

Pierre Janet a observat că demența produce în general un sentiment de bună-stare, de satisfacție, de suficiență. Viața afectivă a artistului creator, care este stăpîn pe zbuciumul său, este cu totul diferită. Îndoiala îi tortureaza sufletul și cheamă efortul creator care singur poate să-i aducă ușurare. În orice creație este fie și numai o umbră de durere, o tulburare resimțită în fața problemei existenței. *Schubert* întreba odată: „Cunoașteți o muzică ce exprimă cu adevărat voioșia? Eu nu“ [486]. Trebuie să pătrundem această tulburare profundă dacă vrem să dezvăluim aspectele profunde ale artei, și numai în această lumină vom putea sesiza marile probleme ale esteticii. Estetica nu va putea ajunge vreodată la rezultate satisfăcătoare decît pătrunzînd sufletul artistului, și prin el viața operei, și nu fixînd anumite principii care rămîn în afara sferei propriu-zise a artei. Ca orice știință, ea trebuie să plece de la fapte, care, în materie de artă, sînt fapte artistice. Și principala caracteristică a faptului artistic este că este creat. A nu recunoaște acest adevăr, înseamnă a denatura faptele pe care ne propunem să le studiem. Trebuie să ținem seama că în adîncul sufletului artistului sălășluiește suferința și că opera sa este rezultatul atitudinii creatoare pe care a luat-o cu necesitate față de zbuciumul său. Luînd ca punct de plecare dinamismul creator, întreg domeniul esteticii capătă un aspect dinamic.

Față de vechile teorii care explicau arta în funcție de intervenția unor puteri transcendentale estetica, contemporană are meritul incontestabil de a fi apropiat arta de om. Totuși, după părerea noastră, ea a mers în această direcție

[485] Citat după Fr. Mauriac, *Trois grands hommes devant Dieu*, Paris, Capitole, 1930, p. 158.
[486] Citat după G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Ed. III-a. Potsdam, 1923, p. 161.

pînă la o anumită exagerare. Ea s-a apropiat în așa măsură de om, încît a ajuns să identifice artistul creator cu omul de rînd. Desigur, dintr-un anumit punct de vedere, ea are deplină dreptate, fiindcă, într-adevăr, examinînd funcțiunile psihice ale artistului, nu i se găsește nici una care să fie de natură deosebită. Dar neglijîndu-se problema creației, s-a omis lucrul cel mai important: dacă artistul, prin funcțiunile sale psihice, nu diferă de omul de rînd, el diferă nemăsurat de acesta prin *întrebuințarea* pe care o dă acestor funcțiuni. Prin mijlocirea acelorași funcțiuni, el pătrunde mai adînc în substratul vieții sale psihice, de unde scoate în evidență un sens care nu este accesibil oricui. Faptul că vede mai adînc și că suferă mai mult, nu este oare o diferență enormă? *Kirkegaard* are în privința aceasta, o remarcă admirabilă: „Ce este un poet? Un om nefericit ale cărui buze sînt astfel alcătuite, încît suspinul și strigătul său se transformă în muzică fermecătoare, în timp ce sufletul îi este crispat de dureri secrete. Iar oamenii îl înconjoară pe poet și îi cer: « Mai cîntă-ne din nou, curînd! » — Cu alte cuvinte: Suferințe noi să-i tortureze sufletul, să cînte noi dureri... Și critica apreciază: « Așa este drept! Este conform cu legile esteticii »!. Firește! Criticul este identic cu poetul, doar că îi lipsește suferința din inimă și muzica de pe buze“[487]. Artistul, spre deosebire de omul de rînd, are curajul suferinței, el „scrie cu propriul lui sînge“, după cuvintele lui Nietzsche, pentru ca astfel să elibereze, din profunzimea sufletului său, fecunditatea spirituală

O poveste populară românească vorbește despre un călăreț urmărit de dușmani. Ca să scape de ei, el aruncă în urma sa diferite obiecte, care, rînd pe rînd, se schimbă în fluvii, păduri sau palate somptuoase. Același lucru îl face artistul. Ca să se elibereze de suferințele sale, el ia o atitudine creatoare, din care iau naștere operele sale, iluzii destinate să reducă la tăcere dușmanii lăuntrici. Dar, ca și în poveste, el are aceeași soartă cu acel călăreț: oricît de strălucitor ar fi palatul oferit, dușmanii lui reapar și îl urmăresc la infinit. Acesta este destinul poetului. Din această aventură supremă se degajă lumea vastă și profundă a artei. Guillaume Apollinaire o spune cu un farmec pătrunzător:

„Nous qui quêtons partent l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis

[487] S. Kirkegaard, *Eutweder-Oder*, trad. germ, de W. Pfleiderer și Chr. Schrempf, Jena, Diederichs, p. 17.

Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le mystère en fleur s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité
Nous voulons explorer la bonté contrée enorme où tout se tait
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire venir
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs, pitié pour nos péchés“[488].
(„Noi cei ce căutăm pretutindeni aventura
Noi nu vă sîntem dușmani,
Vrem să vă dăruim vaste și stranii domenii
Unde misterul în floare se oferă celui ce vrea să-l culeagă
Acolo sînt focuri noi culori nemaivăzute
Mii de năluciri nepămîntene
Pe care trebuie să le întrupăm
Vrem să explorăm bunătatea tărîm grozav de mare
Unde toate tac
Mai este și timpul pe care poți să-l gonești sau să-l rechemi
Îndurare vă cerem noi cei ce luptăm mereu la hotarele nemărginirii și a viitorului
Îndurare pentru rătăcirile noastre
Îndurare pentru păcatele noastre“.)

Însă destinul tragic al artistului este că această îndurare nu depinde de noi, contemplatorii, ci tot de el: el ne smulge îndurarea, cu prețul suferințelor sale, noi sîntem cu el atita timp cît ne revelează lumea sa misterioasă. El nu obține nimic prin bunăvoință, trebuie să cucerească totul prin durerea creației.

[488] *La jolie Rousse, Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1925, p. 220.

POSTFAȚĂ *)

În cele ce urmează, ne propunem să schițăm liniile generale în care a evoluat gîndirea noastră estetică, trasînd, în același timp, pe scurt, ideile dezvoltate în cîteva din lucrările noastre apărute în limba română.

Subliniem de la început, ca rezultat fundamental al lucrării de față, că procesul creației artistice se desfășoară după norme intrinseci, conform cu jocul dialectic al forțelor vitale antagoniste: forțe impulsive și forțe inhibitoare sau catalizatoare. Acest proces marchează diferite grade de tensiune, care determină, la rîndul lor, diferite tipuri ce se cristalizează în sînul artei. În felul acesta am ajuns la tipologia noastră artistică. Am accentuat că aceste grade de tensiune, aceste modalități ale desfășurării se afirmă încă în stadiul originar al procesului creator prelungindu-se pe parcursul diferitelor sale faze pentru a se concretiza într-o expresie tipică în opera de artă. Aceasta înseamnă că impulsul creator este marcat chiar de la origine de anumite modalități de manifestare, modalități care, în fond, nu sînt decît trăsături raționale ale procesului creator, izvorîte din raționalitatea vieții însăși. Este vorba de o rațiune vitală, *logos*, după accepția anticilor, îndeosebi a lui Heraclit. Dat fiind caracterul său dinamic l-am numit, în lucrarea noastră *Logica Frumosului*, **logodynamos**, caracterizînd astfel raționalitatea dinamică a procesului creator și, în fond, a domeniului esteticii în ansamblu.

S-a putut observa că, mai ales, în capitolul *Sursa specifică* din lucrarea de față, ne-am străduit să sesizăm sursele primare ale creației artistice. În această direcție am lărgit gîndirea noastră. În capitolul menționat afirmam că, deși arta primitivă este strîns legată de activitatea practică,

* Acest text a fost redactat de autor pentru ediția a II-a, în limba franceză, a cărții de față, apărută la Editura Univers în anul 1978. *(N. ed.)*

aceasta nu înseamnă că ea s-a dezvoltat direct din această activitate. Omul primitiv nu este lipsit de o tendință specială spre frumusețe. Am afirmat: „chiar cînd era aservit aproape exclusiv activității practice, adică necesităților fizice, omul primitiv avea o înclinare spre artă care, dată fiind condiția de existență și faza dezvoltării sale, se exersa în domeniul practic, pînă în momentul cînd, puțin cîte puțin, această tendință și-a cîștigat independența". În sprijinul ideii noastre cităm un celebru pasaj din Karl Marx, care admițînd că și animalul crează, sublinia: „el crează numai sub impulsul necesității fizice, pe cînd omul crează și liber, independent de această necesitate și nu crează cu adevărat decît liberîndu-se de această necesitate(...), astfel omul crează și în virtutea legilor frumuseții". Ulterior am completat această idee în sensul că, dacă creația artistică nu ia naștere direct din activitatea practică, această activitate, adică munca, are, cu toate acestea, o influență importantă asupra dezvoltării ei, dar într-un mod indirect. Se știe că munca a avut un rol decisiv în dezvoltarea vieții psihice, care la rîndul ei s-a repercutat în cel mai înalt grad asupra perfecționării muncii. Dacă tendința de a crea conform legilor frumosului s-a desprins puțin cîte puțin din activitatea practică, nu e mai puțin adevărat că aceasta a fost posibil numai în urma dezvoltării vieții psihice, dezvoltare în care munca, activitatea practică în domeniul concret a avut un rol decisiv. (Este un fapt îndeobște cunoscut că și la copil gîndirea, în faza sa primară, se manifestă în raport cu lucrurile concrete, copilul caracterizîndu-se printr-o gîndire concretă. Abia mai tîrziu, încetul cu încetul, ajunge el la abstracțiuni, problemă asupra căreia am stăruit în această lucrare la capitolul *Jocul.*) Trebuie, așadar, să precizăm că tendința spre creație artistică se eliberează treptat din activitatea practică tocmai cu ajutorul activității practice, adică a muncii, care determină dezvoltarea facultăților psihice. Dar trebuie să menționăm de asemenea că prin perfecționarea mijloacelor muncii — consecință a dezvoltării facultăților psihice -- omul dobîndește un bun inestimabil: „timpul liber", cum îl numește Marx, timp care face posibilă o „activitate superioară", calitativ diferită. „*Voința artistică*" (Kunstwollen), preconizată de Alois Riegl, despre care am vorbit în capitolul *Sursa specifică*, se eliberează de muncă tocmai datorită muncii, perfecționării ei. În acest fel reiese contribuția indirectă, dar decisivă, a activității practice la dezvoltarea artei, pentru ca aceasta, încetul cu încetul, să devină o activitate

independentă. În acest mod izvorăște, încă din stadiile primitive, problema specificității artei, a autonomiei sale relative.

În consecință, ne-am străduit să aprofundăm concepția noastră estetică abordînd mai de aproape problema eului. În această lucrare, tot în capitolul *Sursa specifică*, am accentuat că „condiția esențială a personalității creatoare este de a-și afirma eul, de a nu se lăsa antrenată de forțele instinctive, ci de a le rezista cu vigoare". Am mai accentuat că omul deține de la natură această forță de rezistență care determină replierea eului spre sine, această forță fiind un factor constitutiv al dialecticii procesului creator. În același timp însă am reliefat în mod deosebit faptul că această reîntoarcere a eului spre sine nu înseamnă nicidecum o izolare de lumea exterioară, și mai ales de societate. Am dezvoltat această idee în capitolul *Factorul colectiv*. În lucrările noastre ulterioare, îndeosebi în *Logica Frumosului*, am încercat să aprofundăm această idee ocupîndu-ne mai de aproape de problema eului. Am arătat că eul este o potențialitate originară, care preia inițiativa tuturor manifestărilor, tuturor aspectelor vieții intime. În el se găsesc datele elementare ale vieții. Fără îndoială, el se manifestă prin varietatea trăirilor, însă nu rămîne mai puțin adevărat că nu se reduce la nici una din ele sau la suma lor, ci este sursa lor dinamică și reprezintă o permanență.

Dar dacă eul constituie nivelul cel mai profund al ființei umane, trebuie să subliniem în același timp că omul se găsește în raporturi strînse cu realitatea înconjurătoare și, în fond, cu întreaga natură. Trebuie să precizăm însă în mod deosebit că omul însuși face parte din natură. Cînd omul ajunge la conștiința eului său, cînd constată: „Exist", înseamnă că în conștiința sa s-a cristalizat ideea că el însuși face parte din existență, din natură, din viață. Resimțind eul său, omul resimte apartenența sa la fluxul vieții și al existenței. Eul său nu este deci decît un nucleu unitar individualizat și adus în conștiință din fluxul vieții și al existenței. Pretinsul contrast, și chiar dușmănia dintre om și natură, despre care se vorbește în mod curent, este un rezultat al individuației. Dar, în fond, prin nivelul cel mai adînc al ființei sale, omul este adînc ancorat în stratul cel mai profund al existenței și reprezintă o solidaritate cu întregul univers. Acesta este „faptul primitiv" cum îl numește Maine de Biran. În mod nemijlocit eul este expresia unității în sînul complexității organismului; dar tocmai spre această unitate

converg fibrele ce-l leagă de viață și de lume. În intimitatea lumii lăuntrice el devine treptat un fapt de conștiință. Trebuie deci să subliniem că eul, *prin înseși imanențele sale*, este orientat spre restul lumii și vieții. Datorită acestui fapt el este strîns legat de realitatea obiectivă și, bineînțeles, el își păstrează particularitatea dinamică a fluxului din care s-a cristalizat, ceea ce explică pentru ce el nu este pasiv în fața realității obiective, ci ia atitudine activă. Este o trăire intențională a eului (ein intentionales Erlebnis), cum o numește pe drept cuvînt Husserl. De la origine el are raporturi cu restul existenței. Intenționalitatea sa constă din tendința de a ieși din sine, de a se *depăși*, de a se *manifesta*, de a se *comunica*. El nu își este suficient sieși. Iată unde rezidă germenele sociabilității. Sociabilitatea are, prin urmare, rădăcini adînci în însuși felul originar de a fi a eului. De asemenea nu se poate vorbi de o subiectivitate absolută, în contrast ireductibil cu lumea obiectivă, îndeosebi cu societatea.

Dar dacă eul se manifestă spre lumea obiectivă, comunicîndu-se îndeosebi mediului social, în același timp el înregistrează cele mai variate date ale acestuia, asimilîndu-le și elaborîndu-le, îmbogățind în felul acesta patrimoniul său originar. Iată în ce fel se manifestă dinamismul său inerent, pe de o parte ca o tendință centrifugă, orientată spre lumea obiectivă, pe de altă parte ca o tendință centripetă, îndreptată subiectiv, adică spre sine. În orice caz, direcția obiectivă este fundamentală, fiindcă eul, prin inerențele sale, are tendința de a ieși din sine, de a se autodepăși. Cu toate acestea, în decursul acestor „ieșiri", el are posibilitatea să se răsfrîngă, să se replieze spre sine, asimilînd experiența acumulată dinafară. În consecință, dacă eul se repliază spre sine, nu o face ca să se izoleze de lume, ci aprofundîndu-se, pentru a se esențializa și a face să treacă tot ce a absorbit din lume, prin filtrul care, prin adîncime, îl asociază lumii cu adevărat.

Trebuie deci să subliniem că problema socială a artei rezidă mai puțin în faptul că societatea *se impune* artistului, decît în aceea că, înainte de a se impune, aceasta este reclamată de către artist, prin însăși natura intimă a eului său, care tinde să evadeze din sine însuși, să se comunice, care aspiră să fie înțeles și care caută convergența cu publicul. Aprofundîndu-se în sine, izolîndu-se în aparență, el este în realitate în căutarea potențialității dinamice a viziunilor prin care e capabil să se depășească.

Dat fiind că aceste viziuni se bazează pe de o parte pe tendința de comunicare inerentă eului, pe de altă parte pe concursul a nenumărate impulsuri exterioare, ce îmbogățesc orizontul intern, reiese clar că, în momentul în care sensul existențial, ideea artistică se elucidează ca fapt de conștiință, ea e departe de a fi o eflorescență strict individuală, ci e în același timp o eflorescență a conștiinței colective. Datorită acestui fapt ea e acceptată și asimilată de marele public, care se regăsește în ea. Tocmai aici, în raportul cu sociabilitatea, se pune problema contemplației. Printr-o operă artistică autentică se îmbogățește conștiința colectivă, după cum conștiința colectivă incită și îmbogățește conștiința individualității creatoare. Artistul autentic aduce în conștiință ceea ce există în profunzimea conștiinței colective. Acționînd liber, el este antrenat de conștiința colectivă. Pe bună dreptate spune Goethe în prima parte a lui *Faust*: „Crezi că împingi și tu ești cel împins". Și Schopenhauer, la rîndul său, afirmă cu aceeași justețe că artistul, prin creația sa, spune contemplatorilor: „Iată ceea ce ați voit, ceea ce ați dorit". Această trezire și această conștientizare a dorințelor și aspirațiilor colective duce la adeziunea publicului, și în cazul ideilor profunde, cu o mare pondere, acestea asigură perenitatea autorului. În acest fel poate artistul să înfrunte timpul și să-și asigure durabilitatea istorică.

Atingem acum o problemă despre care ne-am schimbat opinia față de cea exprimată în lucrarea de față. E problema frumosului. De la bun început ne-am atașat concepțiilor ce indică problema artei ca domeniu al esteticii, considerînd complet perimată vechea concepție, adică ideea că estetica ar fi știința frumosului. Opinia aceasta era motivată pe de o parte de diferența ce o presupuneam între frumosul natural și frumosul artistic: în timp ce natura prezintă lucruri *date*, arta ne prezintă lucruri *create*, de unde ar reieși că cele două categorii n-ar putea constitui un domeniu unitar de cercetare. Noi am revenit asupra acestei concepții, dar luînd ca punct de plecare argumente exprimate în însăși această lucrare. În capitolul *Sursa specifică*, dar și în alte părți, am arătat că activitatea creatoare este departe de a fi o simplă prelungire a manifestărilor instinctuale și că, dimpotrivă, ea se bazează pe forța de rezistență la dominația lor, consolidînd și aprofundînd astfel lumea eului, adevărata sursă a creației. Dar am accentuat, de asemenea că, dacă instinctele sînt date ale naturii, forța de rezistență și revenire asupra eului este de asemenea un dat al naturii. Am dezvoltat apoi

această idee din lucrarea de față, arătînd că fenomenul semnalat nu este altceva decît acel *nisus formativus* remarcat de J. Fr. Blumenbach și de Goethe, tendință inerentă întregii naturi, consistînd în incitațiuni impulsive, dar captate prin tendința formativă. Goethe a generalizat pe drept cuvînt acest fenomen la întreg domeniul spiritului. Viața spirituală nu este deloc străină de viața naturii în ansamblu. Opoziția dintre frumosul artistic și frumosul natural era consecința unei anumite filosofii idealiste, care vedea o opoziție radicală, chiar o ostilitate, între natură și om, între viața naturii și viața spiritului. Dar nu trebuie să uităm — așa cum am menționat — că omul însuși face parte din natură și că, din ea derivă, în consecință, și facultățile sale creatoare. Friedrich Engels spune pe drept cuvînt: „omul însuși este un produs al naturii, care a evoluat în mediul său ambiant și paralel cu acesta; apoi este de înțeles că produsele creierului omenesc, care în ultimă instanță, sînt de asemenea un produs al naturii, nu contrazic restul complexității fenomenelor naturii, ci le corespund"[489]. Iar Nietzsche, ca mulți alții, atrage atenția: „Vorbim despre natură și uităm de noi înșine; noi înșine sîntem natură. Prin urmare, natura este cu totul altceva decît înțelegem cînd îi folosim numele". De fapt chiar în lucrarea de față, în capitolul *Sursa specifică*, am citat pe Goethe, care în comentariul său asupra lui Diderot, vorbind despre a doua natură prin care artistul domină natura primitivă, adaugă: „Pentru ca aceasta să se întîmple, geniul, artistul prin vocație, trebuie să se comporte potrivit cu legi, cu reguli pe care i le-a prescris natura însăși și care nu o contrazic". În același sens l-am citat pe Kant: „Geniul este aptitudinea înnăscută a sufletului, prin care natura prescrie reguli artei".

Dată fiind această logică a faptelor, opoziția dintre frumosul artistic și frumosul natural devine un nonsens, sursa lor profundă fiind aceeași. Plecînd, deci, de la premisele exprimate în însăși lucrarea de față, considerăm că frumosul natural își are locul lui justificat în domeniul esteticii și astfel am depășit ideea exprimată inițial, pentru a reveni la vechea formulă: estetica este știința frumosului, subînțelegînd și frumosul natural. Evident aceasta nu presupune identitatea dintre frumusețea naturală și frumusețea artistică, dar nu e mai puțin adevărat că nu se poate nega sursa lor originară comună. Dialectica creației își are rădăcinile în dialectica

[489] Friedrich Engels, *Antidühring*, ed. română, 1946, p. 76.

naturii. Nu fără temei remarcă Goethe într-una din maximele sale (grupa a cincea): „Frumosul este manifestarea legilor naturale ascunse". În *Logica frumosului* am dat numeroase exemple care demonstrează că în natură se găsesc diferite formațiuni în care se manifestă tensiuni asemănătoare tipurilor pe care le-am descifrat în creația artistică.

Dar nu trebuie să uităm că, dacă în epoca modernă, mulți alții, au respins ideea că frumosul ar constitui domeniul esteticii, motivul nu îl constituia numai modul cum era considerat raportul dintre frumosul natural și frumosul artistic, ci înainte de toate faptul că, îndeosebi de la Kant, care a indicat alături de frumos și sublimul ca fenomen estetic, s-a încetățenit ideea după care frumosul constituie doar o categorie estetică alături de altele. Noțiunea de frumos a fost identificată cu frumusețea armonioasă a artei antice și sub această formă ea a fost considerată o categorie estetică aparte. Evident, dacă dăm noțiunii de frumos acest sens restrîns, teoria ar fi acceptabilă, dar este just să se restrîngă într-atît semnificația frumosului? Noi credem că nu, căci frumosul nu poate fi redus doar la forma armonioasă a artei antichității. Dintre autorii mai recenți care combat categoric ideea că estetica ar fi știința despre frumos, cităm pe Étienne Souriau: „Rațiunile, pentru care specialiștii în aceste studii au părăsit cu totul definiția esteticii ca știință despre Frumos, sînt ușor de văzut. Numai în caz că admitem ca și platonicienii un Frumos absolut, obiect al unei intuiții intelectuale universale indiscutabile, Frumosul nu este un fapt obiectiv, care să poată fi observat în mod pozitiv și capabil să dea consistență și soliditate studiului asupra lui". Apoi: „incepînd cu romantismul au fost enumerate și alte valori estetice la fel de remarcabile: tragic, dramatic, drăgălaș, grațios și așa mai departe. Astfel Frumosul ca obiect al esteticii se fărîmițează și prin aceasta se distruge"[490]. Dar, dimpotrivă, un gînditor ca Nicolai Hartmann în a sa *Ästhetik*, apărută în 1953 și reapărută în a doua ediție în 1966, precizează, încă de la început în unul din titlurile unuia din principalele capitole: „Frumosul ca obiect universal al esteticii". Mikel Dufrenne, la rîndul său observă: „Atunci cînd e frumos obiectul devine estetic, fiindcă ne solicită o atitudine estetică". Față de această controversă nu e lipsit de interes să constatăm că E. Sourian însuși nu poate evita

490 Étienne Souriau, *Clefs, pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1920, p. 47–48.

noțiunea de frumos: „Arta lucrează fără încetare la înfrumusețarea cetății și a habitatului, după cum preocuparea estetică lucrează la menținerea frumuseților naturale ale teritoriului. Din acestea rezultă acea bunăstare psihică a cărei lipsă am văzut deja că dă naștere la grave tulburări sociale. Și în această înfrumusețare a decorului vital, arta joacă un rol puternic ca revelator. Arta este revelatorul frumuseții lumii. Am aprecia mult mai puțin această frumusețe dacă arta nu ne-ar fi deprins să admirăm o priveliște frumoasă, să ne bucurăm de lumina și de melodia anotimpurilor". Deci afirmînd că „arta este revelatoarea frumuseții lumii", nu ne dă oare o definiție în care frumosul este factorul determinant, și, anume, în calitatea sa de a produce „acea bunăstare psihică?" În ce constă frumusețea lumii? N-au fost menționate în pasajul citat cele două forme fundamentale ale frumosului: frumosul natural și frumosul artistic? Vorbind despre „înfrumusețarea cetății și așezării oamenilor" nu se subînțelege că această „înfrumusețare" poate fi și este de fapt foarte variată: nu este știut că operele arhitecturale, sculpturale și picturale, care servesc la „înfrumusețare", nu sînt de aceeași categorie, că prezintă o mare varietate, dar că există ceva care le unifică: toate înfrumusețează, toate exprimă ceva frumos? Se poate spune același lucru despre peisajele din natură care și ele se prezintă sub forme foarte variate. Deci nu avem de a face tot cu problema frumosului, dar care se prezintă la rîndul său sub forme variate? Nu este clar că omul, prin însăși natura sa, este menit să creeze și să contemple frumusețea, și că, Marx are deci dreptate să spună încă din 1844, fără a fi adeptul vreunei filosofii idealiste, că omul, eliberîndu-se de necesitățile fizice „creează și după legile frumosului", pasaj pe care l-am citat în lucrarea de față? Astfel de considerații ne-au condus la concluzia că fără a pune în mod fundamental problema frumosului, domeniul esteticii se disperseaza în vag, fără o axă ordonatoare, fără un obiect propriu-zis. Astfel — în lucrarea *Logica frumosului*, apărută în 1946 și în a doua ediție în 1968 — am ajuns să punem problema frumosului ca problemă a valorii plecînd de la constatarea că în adîncul ființei lui omul e însetat de valori și că frumosul este una din valorile fundamentale, alături de adevăr și bine, spre care omul aspiră. Și dacă se vorbește de diferite forme și categorii estetice, susținem că ele nu sînt decît categorii ale frumosului. Frumos este „Apollo din Belvedere", dar și „Laocoon", un tablou de Watteau, dar și „Moise" de Michelangelo, „Visul unei nopți

de vară", dar și „Romeo și Julieta", un tablou de Boucher, dar și unul de Rembrandt, „Les caprices de Marianne", dar și „Crimă și pedeapsă" și așa la nesfîrșit. Se poate nega că toate aceste opere sînt *frumoase?* Însă, bineînțeles, ele nu au toate același fel de frumusețe, nu ne mișcă și nu ne tulbură în același fel și în aceeași măsură. Dar ce le unifică pe toate? Faptul că toate ne atrag, ne produc plăcere, ne delectează, se impun contemplației noastre și ne invită să ne aplecăm asupra lor, că toate trezesc *adeziunea* noastră intimă. Ele se impun și trezesc adeziunea noastră printr-o anume strălucire, printr-o splendoare, care nu este proprie oricărui lucru. Dar nu este vorba de o strălucire superficială, ca aceea a culorilor și sunetelor stridente ca atare, a unei vorbării pompoase, a unei retorici grandilocvente, ci de o iradiație a profunzimilor care revelează sensuri de dincolo de aparențe. Este acumularea unor sensuri cristalizate din dialectica aparenței și a esenței, dialectică inerentă vieții. Trezind adeziunea noastră intimă, obiectul frumos determină un acord între subiect și obiect, între lumea subiectivă și lumea obiectivă, remediind astfel pretinsa discordanță dintre ele. Acesta este motivul pentru care am încercat să demonstrăm că dacă frumosul este o valoare, el nu este de natură nici obiectivă nici subiectivă, ci, cu un termen preluat de la Max Dessoir, de natură *coniectivă*, valoare prin care se revelează marea unitate a lumii, atît de diversificată în aparență. Dacă omul este însetat de frumusețe, aceasta înseamnă că este dornic de acord, de armonie în lume. Doar că acest acord, această armonie, de fapt acordul între lumea subiectivă și cea obiectivă, poate fi trezit de o mare varietate de frumuseți. Astfel ajungem la diferitele categorii ale frumosului. Am arătat că aceste categorii nu se ivesc în mod incidental, din întîmplare, ci ca urmare a acelorași linii directoare pe care le-am remarcat relativ la creația artistică, linii care ne-au revelat diferitele tipuri după gradele de tensiune ale jocului forțelor contrastante. Urmînd aceste linii, care constituie norme de dezvoltare, întreg teritoriul frumosului este marcat de o logică inerentă. În lucrarea noastră *Logica frumosului* credem că am reușit să dovedim că diferitele categorii ale frumosului își au originea în aceeași sursă dinamică din care s-au dezvoltat și tipurile semnalate de noi, și că în realitate ele sînt identice. Am arătat că potrivit gradului de tensiune a dinamismului dialectic, avem trei categorii fundamentale de frumos, în conformitate cu tipurile a căror existență am demonstrat-o în lucrarea de față: fru-

mosul simpatetic, frumosul demoniac-echilibrat sau pur și simplu echilibrat și frumosul demoniac-expansiv sau simplu expansiv. Ca și tipul simpatetic, frumosul simpatetic se caracterizează printr-o tensiune facilă a desfășurării. Am putut identifica această categorie a frumosului cu ceea ce, în estetica tradițională, se numește *grație*. Frumosul echilibrat se caracterizează printr-o tensiune gravă, formă care, în fond, reprezintă categoria pe care Schiller a numit-o *demnitate* (Würde). Frumosul expansiv este caracterizat de impetuozitatea mișcării, coincizînd cu *sublimul*, cunoscut fiind că cele mai numeroase teorii ale sublimului au relevat dinamismul impetuos drept caracteristică fundamentală a sa. În lucrarea menționată am dezvoltat pe larg argumentația, arătînd că aceste variații de frumos constituie categoriile lui fundamentale. În același timp, am accentuat că, dacă categoriile menționate ale frumosului se conturează cu necesitate în vastitatea posibilităților de variație ale tensiunii dialectice nu e mai puțin adevărat că ele nu constituie variante riguros delimitate. O categorie oarecare nu reprezintă totdeauna o categorie pură, fiecare reprezintă un domeniu larg, avînd ca axă centrală modalitatea de tensiune respectivă, dar și posibilitatea de nuanțare, de trecere spre altă categorie. De exemplu grația, cu tensiunea ei facilă, poate fi mai lentă, apropiindu-se ca ritm de frumosul echilibrat (de exemplu Rafael), dar ea poate marca și o desfășurare expansivă apropiindu-se, ca ritm, de frumosul expansiv (de exemplu Watteau). Deci pot exista nuanțe de trecere de la o categorie la alta. În alți termeni, există raporturi de interpenetrație între diferitele categorii. Desigur, se vorbește și despre alte categorii estetice decît cele pe care le-am enumerat. Considerăm că ele se explică perfect în baza sistemului celor trei tipuri stabilite în lucrarea de față. Astfel, o categorie de mare importanță este fără îndoială *tragicul*. Părerea noastră este că acesta face parte din sublim, adică din categoria frumosului expansiv. Se știe că numeroși gînditori au observat înrudirea dintre sublim și tragic. Analizînd mai de aproape această problemă am găsit că această idee este justificată. Tragicul, la rîndul său, poate fi mai expansiv sau mai puțin expansiv, cu nuanțe evidente spre frumosul echilibrat. Trăsătura fundamentală a *comicului* ține de frumosul simpatetic, dar de cele mai multe ori cu nuanțe spre expansivitate. Se vorbește și despre *caracteristic*, ca despre o categorie estetică, dar credem că acesta constituie o formă intermediară între

demoniacul echilibrat și demoniacul expansiv. Numai că, convingerea noastră este că această noțiune nu poate să semnifice o categorie aparte, deoarece categoriile estetice își au fiecare caracteristica sa, mai mult sau mai puțin pronunțată. Tot astfel se vorbește uneori despre dramatic ca despre o categorie estetică. Este incontestabil că face parte din frumosul expansiv, dar, și în acest caz, sîntem de părere că această noțiune nu este deloc indicată să semnifice o experiență mai „realistă". Dar tocmai ceea ce aici am relevat pe scurt, în lucrarea menționată am argumentat pe larg cu numeroase exemple.

Tot dinamismul procesului creator ne-a condus și la problema genurilor literare. În *Estetica poeziei lirice* unde tratăm mai de aproape raportul acestui gen literar cu genul epic și cu genul dramatic, am arătat că originea lor se află tot în tensiunea procesului creator cristalizat în cele trei tipuri. Poezia lirică este cunoscută în general ca o poezie a interiorității avînd în centru eul. Credem că am putut dovedi că tipul simpatetic, cu gradul său mai redus de tensiune, se caracterizează prin frămîntări de o mai mică amploare. În consecință nu e împins prea puternic să se exteriorizeze, poate mai ușor să se concentreze asupra propriului eu, să se izoleze mai ușor de lumea exterioară. Astfel încît el reprezintă un făgaș mai propice pentru o poezie a interiorității, adică pentru poezia lirică. Am arătat totodată că poezia lirică poate fi marcată, la rîndul ei, de nuanțe demoniac echilibrate sau demoniac expansive, mai mult sau mai puțin pronunțate.

Apoi am arătat în ce mod poezia epică își are obîrșia în tensiunea demoniac echilibrată și poezia dramatică în tensiunea demoniac expansivă. Atitudinea demoniacă, fie echilibrată, fie expansivă, este caracterizată prin conflicte de o asemenea amploare și intensitate încît eul este silit să se reverse spre exterior. De aici un raport mai strîns cu lumea, o cunoaștere mai profundă a realității obiective caracterizează genurile epic și dramatic. Într-adevăr, fie că e vorba de o epopee sau de un roman, fie că e vorba de o dramă, acestea redau evenimente din sînul realității. Totuși dacă cele două forme de demoniac au ca trăsătură comună vehemența conflictului, ele diferă prin consecințele desfășurării acestuia. În primul caz, conflictul poate să fie stăpînit, ducînd la un echilibru, un echilibru cucerit; în cel de al doilea caz expansivitatea rupe zăgazurile interiorității, erupînd cu impetuozitate. Dar tocmai acest mod de declanșare

și de desfășurare caracterizează genul epic pe de o parte și genul dramatic pe de altă parte. În poezia epică, grație echilibrului care stăpînește forțele, sînt surprinse evenimente vaste, cu posibilitatea de a zăbovi îndelung asupra lor pentru a le descrie pe larg și a le analiza cu minuțiozitate, astfel încît realitatea poate apărea în toată amploarea ei. În dramă, dimpotrivă, datorită forțelor expansive care acționează și împing înainte, nu mai e timp pentru a zăbovi asupra apectelor multiple ale lumii, pentru descrieri și analize minuțioase. În consecință, seria evenimentelor este redusă la strictul necesar, lipsesc analizele psihologice aprofundate — amploarea epică este înlocuită cu impetuozitatea acțiunii. Să nu uităm desigur că cele două genuri marchează și ele vaste raporturi de interpenetrație: există creații epice cu trăsături dramatice, și invers, drame cu trăsături epice, după cum trăsături lirice pot să apară în celelalte două genuri.

Am trasat foarte sumar liniile conform cărora am dezvoltat și dezvoltăm ideile fundamentale elaborate în lucrarea de față, sperînd să putem oferi o sinteză mai riguroasă. Credem că am adus destule argumente în lucrările noastre pentru a dovedi că luînd ca punct de plecare dialectica procesului creator, domeniul esteticii în totalitatea lui revelează o ordine manifestă rezultînd din dialectica vieții însăși. Astfel că problemele în marea lor varietate nu vădesc raporturi de suprafață, ci o strînsă și profundă interdependență, ca urmare a originei lor în același germene al *logodynamosului* existențial.

BIBLIOGRAFIE

ADERCA, F.: *Mărturia unei generații.* București, Ciornei, 1929.
ALAIN: *Système des Beaux-Arts.* Paris, Gallimard (N.R.F.), 1920.
ALLIER, RAOUL: *La psychologie de la conversion chez les peuples non civilisés.* Payot, 1925.
AMIEL, H. F.: *Fragments d'un journal intime,* publ. par Edmond Scherer. Génève, 1901.
AMIEL, H. F.: *Fragments d'un journal intime,* publ. par Bernard Bouvier, Paris-Génève, 1922.
APOLLINAIRE, G.: *Calligrammes.* Paris, Gellimard, 1925.
AUDIAT, Pierre: *La biographie de l'œuvre littéraire.* Paris, Champion, 1924.
AUGUSTIN, Saint-: *Confessions.* Trad. A. d'Audilly, Paris, Garnier, 1925, 2 vol.
BALDENSPERGER, F.: *La littérature: création, succès durée.* Paris, Flammarion, 1913.
BALZAC: *La physiologie du mariage.* Paris, Ollendorf, 1901.
BARRÈS, M.: *L'abdication du poète (Lamartine).* Paris, G. Crès, 1914.
BASCH, V.: *Essai critique sur l'esthétique de Kant.* 2ᵉ éd. Paris, I. Vrin, 1927.
BASCH, V.: *Essai d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature.* Paris, Alcan, 1934.
BAUDELAIRE, Ch.: *Oeuvres complètes,* L. Conard, Paris, 1923–1930, 7 vol.
BAUDELAIRE, Ch.: *Conseils aux jeunes littérateurs.* Paris, Emile Hazan, 1928.
BAUDELAIRE, Ch.: *Lettres à sa mère.* Paris, Calmann-Lévy, 1932.
BAUDIN, E.: *Psychologie.* 2 éd., Paris, Gigord, 1919.
BEKKER, P.: *Beethoven.* Berlin, Schuster u. Loeffler, 1911.
BELLAIGNE, Camille: *Mozart.* Paris, Laurens, 1907.
BÉNÉDITE, Léonce: *Rodin.* Paris, Rieder, 1926.
BERGSON, H.: *Essai sur les données immédiates de la conscience* 24 éd., Paris, Alcan, 1926.
BERGSON, H.: *L'energie spirituelle.* 12 éd., Paris, Alcan, 1929.
BERGSON, H.: *L'évolution créatrice.* 40 éd., Paris, Alcan, 1932.
BERLIOZ, H.: *Mémoires.* Paris, Calman Lévy, 1878.

BERNARD, Emile: *Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres.* Paris, à la Rénovation esthétique, 1921.
BINET, A.: *Le bilan de la psychologie en 1909.* (Année psychologique, t. 16).
BINET et PASSY: *Études de psychologie sur les auteurs dramatiques.* (Année psychologique, t. I.)
BLANC, Ch.: *Grammaire des arts du dessin.* Paris, Renouard, 1867.
BLEULER, E.: *Das autistisch-undisziplinierte Denken in der Medizin und seine Überwindung.* Berlin, Springer, 1919.
BLEULER, E.: *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien* (Handbuch der Psychiatrie, éd. par G. Aschaffenburg) Leipzig–Wien, Deutike, 1911.
BLEULER, E.: *Naturgeschichte der Seele und ihres Bewusstwerdens.* Berlin, Springer, 1921.
BÖCKEL O.: *Psychologie der Volksdichtung.* Leipzig, Teubner, 1913.
BOJUNGA, Kl.: *Gärung und Klassik.* (Der Leuchter, éd. H. Keyserling, vol. IV, Darmstadt, 1923).
BOLL, M. et DELMAS, A.: *La personnalité humaine.* Paris, Flammarion, 1922.
BOSCHOT, A.: *La lumière de Mozart.* Paris, Plon, 1928.
BOSCHOT, A.: *Une vie romantique, Hector Berlioz.* Paris, Plon, 1919.
BOTEZ, Demostene: *De vorbă cu M. Sadoveanu.* (Adevărul literar și artistic. București, 24 *ianuarie* 1926).
BRANDES, G.: *Goethe.* Berlin, 1922.
BRETON, André: *Lettres à Rolland de Renéville.* (La nouvelle Revue Française, 1ᵉʳ mai 1932).
BRUNSHVICG, Léon: *Introduction à la vie de l'Esprit.* Paris, Alcan, 1932.
BÜCHER, Karl: *Arbeit und Rhytmus.* 3 Auf., Leipzig, Teubner, 1902.
BUENZOV, Emm.: *Mozart.* Paris, Rieder, 1930.
BÜHLER, Charlotte: *Kindheit und Jugend.* 2ᵉ Auf., Leipzig, Hirzel, 1930.
BURCKHARDT, J.: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien.* 2ᵉ Auf., Berlin, W. Spemann, 1911.
BURTY, Philippe: *Maitres et petits maitres.* Paris, Charpentier, 1877.
BUSEMANN, A.: *Lyrische Produktivität und Lebensablauf.* Zeitschrift für Angewandte Psychologie, vol. 26
BYRON, G. G.: *Cain,* trad. Fabre d'Olivet. Paris, Servier, 1823.
BYRON, G. G.: *The Works of Lord Byron (Letters and Journals).* 2 vol., London, John Murray, 1898.
CABANÈS. Docteur: *Grands névropathes, Malades immortels.* Paris, Albin Michel, 1930.
CARRÈRE, Jean: *Les mauvais maitres.* Paris, Plon-Nourrit, 1922.
CHALLAYE, Félicien: *Esthétique.* Paris, Nathan, 1929.
CHARBONNEL, Roger: *La philosophie de Lamartine: les sources néoplatoniciennes du romantisme.* Paris, Mercure de France, 1912.
CHARCOT et RICHER: *Les démoniaques dans l'art.* Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887.
CITOLEUX, Marc: *La pensée philosophique au XIXème siècle,* Lamartine, Paris, Plon-Nourrit, 1905.
CLAUDEL, Judith: *Auguste Rodin.* Bruxelles, G. van Oest, 1908.
CLAUDEL, Paul: *Positions et propositions.* Paris, Gallimard (N.R.F.). 1929.
CLÉMENT, Gh.: *Michel Ange, Léonard de Vinci et Raphael.* Paris, J. Hetzel, 1881.

COMBARIEU, J.: *Histoire de la musique*. Paris, A. Collin, 1913, 3 vol.
COQUIOT, Gustave: *Le vrai Rodin*. Paris, Tallandier, 1913.
CROCE, B.: *Ariost, Shakespeare, Corneille*. Trad. allem. par Julius Schlosser. Amalthea-Bücherei, Band 26.
CROCE, B.: *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*. Trad. par Henri Bigot, Paris, Girard et Brière, 1904.
CURZON, H. de: *Mozart*. Paris, Alcan, 1914.
DARWIN, Ch.: *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*. Trad. E. Barbier, 3e éd., Paris, Reinwald, 1881.
DAUDET, Léon: *Flambeaux*. Paris, Grasset, 1929.
DELACROIX, E.: *Journal*. Paris, Plon, 1932, 3 vol.
DELACROIX, H.: *Le langage et la pensée*. Paris, Alcan, 1924.
DELACROIX, H.: *Psychologie de l'art*. Paris, Alcan, 1927.
DES COGNETS, Jean: *Études sur les manuscrits de Lamartine*. (Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Paris, XXI), Paris, Alcan, 1906.
DES COGNETS, Jean: *Les idées morales de Lamartine*. Paris, Bloud, 1909.
DES COGNETS, Jean: *La vie intérieure de Lamartine d'après les souvenirs inédits de son plus intime ami, J. M. Dargaud, et les travaux les plus récents*. Paris, Mercure de France, 1913.
DESSOIR, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 1re Auf., Stuttgart, F. Encke, 1906.
DESSOIR, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 2e Auf., Stuttgart, F. Encke, 1923.
DILTHEY, W.: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig, Teubner, 1922.
DILTHEY, W.: *Die dichterische Einbildungskraft und der Wahsinn* (Gesammelte Schriften, vol. IV). Leipzig-Berlin, Teubner, 1924.
DILTHEY, W.: *Die Einbildungskraft des Dichters* (Gesammelte Schriften, vol. IV). Leipzig—Berlin, Teubner, 1924.
DOUMIC, René: *Lamartine*. Paris, Hachette, 1912.
DU CAMP, Maxime: *Souvenirs littéraires*. 3e éd., Paris, Hachette, 1906, 2 vol.
DUFRENNE, Mikel: *Phénomenologie de l'expérience esthétique*. Paris, P.U.F., 1967, 2 vol.
DUHAMEL, G.: *Les modèles imaginaires*. (Les nouvelles Littéraires, 9 décembre 1933).
DUJARDIN-BAUMETZ: *Entretiens avec Rodin*. Paris, Dupont, 1913.
DUMAS, G.: *Nouveau Traité de Psychologie*, vol. II—III. Paris, Alcan, 1933.
DUMESNIL, R.: *Le Don Juan de Mozart*. Paris, Editions musicales de la Librarire de France, 1927.
DWELSCHAUVERS, G.: *L'inconscient*. Paris, Flammarion, 1928.
ECKERMANN, J. P.: *Conversations avec Goethe*. Trad. J. Chuzeville, Paris, Jonquières, 1930, 2 vol.
ECKERMANN, J. P.: *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*. Trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862.
ECKERMANN, J. P.: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig, Brockhaus, 1837—1848, 3 vol.
ELLIS, Hawellok: *Tanz des Lebens*. Trad. de l'anglais par Clara Schumann. Leipzig, Barth, 1928.
ENGELS, Fr.: *Antidührung*. Paris, Éd. Soc., 1950.
ENGELS, Fr.: *Dialectique de la nature*. Paris, Éd., Soc., 1950.

FAURE, Elie: *Histoire de l'art. L'esprit des formes*. Paris, G. Crès, 1927.
FERRERO, Lèo: *Léonard de Vinci, ou L'œuvre d'art*. Paris, Kra, 1929.
FEUERBACH, Anselm: *Ein Vermächtnis*. 2e Auf., Wien, Gerold's Sohn, 1885.
FIEDLER, Konrad: *Schriften über Kunst*. München, Piper, 1913, 2 vol.
FLAUBERT, G.: *Correspondance*. Paris, Charpentier, 1887—1893, 4 vol.
FLAUBERT, G.: *Correspondance*. Paris, Conard, 1926—1933, 9 vol.
FLEURY, M. de: *L'angoisse humaine*. Paris, Editions de France, 1924.
FLOERKE, G.: *Zehn Jahre mit Böcklin*. 2e Auf., München, Bruckmann, 1902.
FLOTTES, Pierre: *Baudelaire, l'homme et le poète*. Paris, Perrin, 1922.
FOCILLON, H.: *Raphaël*. Paris, Nilsson, 1926.
FOCILLON, H.: *Technique et sentiment*. Paris, Laurens, 1919.
FOCILLON, H.: *Vie des formes*. Paris. Leroux, 1934.
FONTAINAS, André: *Dans la lignée de Baudelaire*. Paris, Ed. Nouvelle Revue Critique, 1930.
FONTANE, Th.: *Von Zwanzig bis Dreissig*. Berlin, F. Fontane, 1898.
FRÉJAVILLE, G.: *Les méditations de Lamartine*. Societé française d'editions littéraires et techniques. Paris, Edgar Malfère, 1913.
FREUD, S.: *Das Unbehagen in der Kultur*. 2e Auf., Wien, 1931.
FREUD, S.: *Introduction à la Psychanalyse*. Trad. S. Jankélevitch. Paris, Payor, 1922.
FREY, Dagobert: *Das Kunstwerk als Willensproblem*. (Zeitschrift für Ästhetik, vol. 25 (Beilage), 1931).
FROMENTIN, E.: *Les Maîtres d'autrefois*. 2e éd., Paris, Plon, 1876.
FUMET, Stanislas: *Notre Baudelaire*. Paris, Plon, 1926.
GAMBA, Carlo: *Raphaël*. Trad. française par Jean Alazard, Paris, G. Crès, 1932.
GAUTIER, Th.: *Honoré de Balzac*. Paris, Doulet-Malassis et de Broise, 1859.
GELLIER, Al.: *Les passions el l'oratorio de Noël de J.-S. Bach*. Paris, Librairie de France, 1929.
GHÉON, Henri: *Promenades avec Mozart*. Paris, Desclée, 1932.
GHYKA, Matila: *Le nombre d'or*. 2e éd., Paris, Gallimard, 1931, 2 vol.
GIDE, André: *Divers*. 10e éd., Paris, Gallimard, 1931.
GIDE, André: *Prétextes*. Paris, Mercure de France, 1923.
GIDE, André: *Dostoievsky*. Paris, Jonquières et Co., 1928.
GILLES DE LA TOURETTE: *Léonard de Vinci*. Paris, A. Michel, 1932.
GODMÉ, J. P.: *Valeur et inquiétude*. (Les cahiers d'Occident, 6, 1926).
GOETHE: *Aus meinem Leben, Wahreit und Dichtung*. (Werke in sechs Bänden), Leipzig, Insel-Verlag, 1909.
GOETHE: *Goethes Briefwechsel mit H. Meyer*. Weimar. Goethe-Gesellschaft, 1917.
GONCOURT: *Journal des Goncourt*. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1887—1896, 9 vol.
GRANTOFF, Otto: *Auguste Rodin*. Bielefeld, Velhagen Klassing, 1908.
GROOS, Karl: *Die Spiele der Menschen*. Jena, Fischer, 1893.

GROSSE, E.: *Les débuts de l'art.* Trad. E. Dirr. Paris, Alcan, *Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte.* Paris, Hachette, 1914.
GUNDOLF, Fr.: *Goethe.* Berlin, Georg Bondi, 1922.
GUYAU, J. M.: *L'art au point de vue sociologique.* Paris, Alcan, 1889.
GUYAU, J. M.: *Les problèmes de L'Esthétique contemporaine.* Paris, Alcan, 1891.
HARTMANN, Ed. v.: *Ästhetik.* (Ausgewälte Werke), Leipzig, W. Friedrich (s.d.), 2 vol.
HARTMANN, Ed v.: *Philosophie des Unbewussten.* Berlin, C. Duncker, 1871.
HARTMANN, Nicolai: *Das Problem des geistigen Seins.* Berlin, W de Gruyter, 1933.
HAUSSEGER, Fr.: *Unsere deutschen Meister (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner).* München, F. Bruckmann, 1901.
HEBBEL, Fr.: *Tagebücher.* (Sämtliche Werke, Verlag R. M. Werner, Berlin, Behr, 1913), 3 vol.
HEGEL, G. W.: *Esthétique.* Trad. Ch. Bénard. 2e Auf., Paris, Baillière, 1875, 2 vol.
HEIDEGGER, M.: *Sein und Zeit.* 3e Auf., Halle, Niemeyer, 1931.
HIRN, Y.: *The origins of Art.* London, Macmillan, 1900.
HUGO, V.: *Odes et Ballades.* Paris, Eugène Renduel, 1833.
HUGO, V.: *Post scriptum de ma vie.* Paris. Calmann Lévy, 1901.
HUSSERL, Ed.: *Logische Untersuchungen.* Halle, Niemeyer, 1913.
INDY V. d': *César Franck.* Paris, Alcan, 1906.
INDY, V. d': *De Bach à Beethoven.* Paris, aux bureaux de la „Schola Cantorum", 1899.
JAHN, O.: *W. A. Mozart.* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1856–1858, 4 vol.
JAHN, O.: *W. A. Mozart.* 3e éd., complétée par Hermann Deiters. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1889–1891, 2 vol.
JANET, Pierre: *De l'angoisse à l'extase.* Paris, Alcan, 1928, 2 vol.
JANET, Pierre: *L'évolution psychologique de la personnalité.* Paris, Maloine, 1926.
JANET, Pierre: *La force et la faiblesse psychologiques.* Paris, Maloine, 1932.
JANET, Pierre: *L'automatisme psychologique.* Paris, Alcan, 1889.
JANET, Pierre: *Les obsessions et la psychasthénie.* Paris, Alcan, 1903, 2 vol.
JASPERS, K.: *Philosophie.* Berlin, Springer, 1932, 3 vol.
JASPERS, K.: *Psychologie der Weltanschauungen.* Berlin, Springer, 1925.
JASPERS, K.: *Psychopathologie générale.* Trad. Kaster et Mendousse, Paris, Alcan, 1928.
JASTROW, Josef.: *La subconscience,* Trad. E. Philippi, Paris, Alcan, 1908.
JENNINGS, H. S.: *Das Verhalten der niederen Organismen.* Trad. de l'anglais par A. Mangold. Leipzig–Berlin, Teubner, 1910.
JOUANNE, Pierre: *L'harmonie de Lamartine.* Paris, Jouve et Co., 1926.
JUNG, C. G.: *L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale.* Trad. Dr. Grandjean-Bayard, Paris, Payot, 1928.
JUNG, C. G.: *Psychologische Typen.* Zürich, Rascher et Co. 1921.
JUNG, C. G.: *Wandlungen und Symbole der Lybido.* 2e Auf., Leipzig u. Wien, 1925.

KAHN, Gustave: *Charles Baudelaire.* Paris, Ed. Nouvelle Revue Critique, 1928.
KEYSERLING, H.: *Erfindung und Form.* (Der Leuchter, vol. VII, Darmstadt, 1926).
KEYSERLING, H.: *Méditations Sud-Américaines.* Trad. A. Beguin, Paris, Stock, 1932.
KIERKEGAARD, Sören: *Der Begriff der Angst.* Jena, Diederichs, 1922, 2 vol.
KIERKEGAARD, Sören: *Traité du désespoir.* Trad. Kund Ferlow et Jean Gateau. Gallimard, 1932.
KIERKEGAARD, Sören: *Der Augenblick.* Jena, Diederichs, 1923.
KIERKEGAARD, Sören: *Le Banquet.* Trad. P. H. Tisseau, Paris, Alcan, 1933.
KLINGSOR, Tristan: *Léonard de Vinci.* Paris, Rieder, 1930.
KRAUS, Stefan: *Der Seelische Konflikt.* Stuttgart, F. Enck, 1933.
KREIBIG, J.: *Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens.* (Zeitschrift fur Ästhetik, vol. IV).
KRETSCHMER, S.: *Geniale Menschen.* Berlin, Springer, 1929.
KRONFELD, A.: *Der Künstlerische Gesteltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung.* (Zeitschrift für Ästhetik, vol. XIX).
LALANDE, André: *Les illusions évolutionnistes.* Paris, Alcan, 1930.
LALO, Charles: *La Beauté et l'instinct sexuel.* Paris, Flammarion, 1922.
LALO, Charles: *L'art et la morale.* Paris, Alcan, 1922.
LALO, Charles: *L'art et la vie sociale.* Paris, Octave Doin, 1921.
LALO, Charles: *Esthétique.* Paris, Alcan, 1925.
LALO, Charles: *Introduction à l'Esthétique.* Nouvelle Edition. A. Collin, 1925.
LALO, Charles: *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration.* (Journal de Psychologie, 1926).
LALO, Charles: *L'expression de la vie dans l'art.* Paris, Alcan, 1933.
LAMARTINE: *Cours familiers de littérature.* Edition de l'auteur, 1856.
LANGE – EICHBAUM, Wilhelm: *Genie – Irrsinn und Ruhm.* München, E. Reinhardt. 1928.
LA ROCHEFOUCAULD: *Maximes. (Oeuvres complètes,* éd. par A. Chassang, Paris, Garnier frères, 1884)
LATREILLE, Camille: *Lamartine poète politique.* Paris, Auguste Picard, 1924.
LEBEY, André: *Lamartine dans ses horizons.* Paris, Albin Michel, 1929.
LEFÈVRE, Fr.: *Entretiens avec Paul Valéry.* Paris, „Le Livre", 1926.
LEFÈVRE, Fr.: *Une heure avec Jules Romains.* (Les Nouvelles littéraires, 25 nov. 1933).
LEGOUVÉ, E.: *Soixante ans de souvenirs.* Paris, Hetzel et Co., 1887.
LESSING, G. E.: *Hamburgische Dramaturgie.* Ed. Göschen, Stuttgart, 1894, 2 vol.
LESSING, Th.: *Madona Sixtina. Ästhetische und religiöse Studien.* Leipzig, E. A. Seemann, 1908.
LÉVY – BRUHL,: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures.* Paris, Alcan, 1910.
LÉVY – BRUHL, L.: *La mentalité primitive.* 8e éd., Paris, Alcan, 1933.
LHOTE, André: *Dans La Nouvelle Revue Francaise,* 1er mars, 1934.

LHOTE, André: *La peinture. Le cœur et l'esprit.* Paris, Denël et Steele. 1933.
LIPPS. Th.: *Ästhetik.* Voss. Hamburg—Leipzig, 1906, 2 vol.
LISTOVEL, Earl of: *Der gegenwärtige Stand der Ästhetik in England.* (Zeitschrift für Ästhetik, vol. 28).
LOMBROSO, C.: *L'homme de génie.* Paris, Alcan, 1889.
LUDWIG, E.: *Goethe.* Stuttgart, I. G. Cotta, 1920, 2 vol.
LUDWIG, O.: *Ludwigs Werke.* Ed. W. Schweitzer, Leipzig—Wien, Bibliographisches Institut, 1898.
MARX, Karl — ENGELS, Friedrich: *Über Kunst und Literatur.* Moskau, 1937.
MATTLINGER, K. H.: *Mozarts Bekenntnisse und Lehren über seine Kunst.* St. Ludwig, Perrotin und Smitt, 1918.
MAUCLAIR, Camille: *Auguste Rodin, l'homme et l'oeuvre* Paris, La Renaissance du Livre (s.d.).
MAUCLAIR, Camille: *Léonard de Vinci.* Paris, Nilsson (s.d.).
MAULNIER, Thyery: *Nietzsche.* Paris, Rodier, 1933.
MAUPASSANT: *Oeuvres complètes.* Vol. 29. Paris, Louis Conard, 1910.
MAURIAC, Fr.: *Lectures d'été.* (Le Temps, 31 juillet 1934).
MAURIAC, Fr.: *Trois grands hommes devant Dieu.* Paris, Capitole, 1930.
MAURIAC, Fr.: *Dieu et Mammon.* Paris, Editions du Siècle, 1933.
MAURRAS, Ch.: *La musique intérieure.* Paris. Grasset, 1925.
MEUMANN, E.: *System der Ästhetik.* Leipzig. Quelle und Meyer, 1914.
MICHELET, V. E.: *Figures d'évocateurs.* Paris, Figuière, 1913.
MIRBEAU, Octave: *Des artistes.* Paris, Flammarion, 1922—24.
MÖBIUS, P. J.: *Ausgewählte Werke.* Leipzig, J. A. Barth, 1903—1905, îndeosebi volumul: *L. S. Rousseau,* II—III, *Goethe, V. Nietzsche*).
MOREAU DE TOURS: *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire.* Paris, Masson, 1859.
MOREAU VAUTIER: *Les peintres populaires. Léonard de Vinci. Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte.* Paris, Hachette, 1914.
MOUREY, Gabriel: *Des hommes devant la nature et la vie, Rodin.* Paris, 1902 (s.e.).
MOZART, W. A.: *Lettres.* Trad. par. H. de Curzon. Paris, Plon, 1928.
MÜLLER-FREIENFELS, R.: *Persönlichkeit und Weltanschauung.* Leipzig—Berlin, Teubner, 1923.
MÜLLER-FREIENFELS, R.: *Psychologie der Kunst.* 2e Auf., Leipzig, Teubner, 1923, 2 vol.
MÜNTZ, Eug.: *Léonard de Vinci.* Paris, Hachette, 1899.
MÜNTZ, Eug.: *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps.* Paris, Hachette, 1914.
MUTHER, Richard: *Léonard de Vinci.* Berlin, J. Bard, 1903.
NIETZSCHE, Fr.: *Ainsi parlait Zarathoustra.* Trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1901.
NIETZSCHE, Fr.: *Ainsi parlait Zarathoustra.* Trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1907.
NIETZSCHE, Fr.: *Considérations inactuelles.* Deuxième série, traduction H. Albert, Mercure de France, 1922.

NIETZSCHE, Fr.: *Ecce homo.* Trad. Henri Albert. Paris, Mercure de France, 1909.
NIETZSCHE, Fr.: *Humain trop humain.* Trad. A. M. Desrousseaux. Paris, Mercure de France, 1899.
NIETZSCHE, Fr.: *L'origine de la Tragédie.* Trad. J. Marnold et J. Morland. Paris, Mercure de France, 1901.
NOHL, Ludwig: *Mozarts Leben.* Berlin „Harmonie" (s.d.).
NOTTEBOHN, Gustav: *Ein Skizzenbuch von Beethoven.* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880.
NOTTEBOHN, Gustav: *Zweite Beethoveniana.* Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1887.
ODERBRECHT, R.: *Gefühl und schöpferische Gestaltung.* Berlin, Reuter u. Reichard, 1929.
OESTERREICH, K.: *Die Phänomenologie des Ich.* Leipzig, Barth, 1910.
PASCAL, Blaise: *Oeuvres.* Ed. L. Brunschvicg, Paris, Hachette, 1925.
PAULHAN, F.: *Le mensonge de l'art.* Paris, Alcan, 1907.
PAULHAN. F.: *Les phénomènes affectifs et les lois de leur apparition.* Paris, Alcan, 1926.
PAULHAN, F.: *Psychologie de l'invention.* Paris, Alcan, 1930.
PÉLADAN, J.: *La philosophie de Léonard de Vinci.* Paris, Alcan 1910.
PETRANU, Coriolan: *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte.* Wien, Halm und Goldmann, 1921.
PIDOLL, Karl von: *Aus der Werkstatt einnes Künstlers.* Luxembourg, 1908.
PIRRO, André: *L'Esthetique de J. S. Bach.* Paris, Fischbacher, 1907.
PLATON: *Ion.* Trad. *Louis Mélidier, (Oeuvres complètes,* t. V. 1.*).* Paris, Les Belles Lettres, 1931.
PLATON: *Phèdre.* Trad. Léon Robin. *(Oeuvres complètes,* t. IV, 3.*).* Paris, Les Belles Lettres, 1933.
PLAUT, Paul: *Psychologie der produktiven Persönlichkeit.* Stuttgart, Enke, 1929.
POE, E.: *Poésies complètes,* suivies de *la Philosophie de la composition,* trad. Gabriel Mourey, Mercure de France, 1910.
POMMIER, Jean: *La Mystique de Baudelaire.* Paris Les Belles Lettres, 1932.
PONGS, H.: *L'image péotique et l'inconscient.* (Dans *Psychologie du langage,* Paris, Alcan, 1933).
PRINZHORN, H.: *Bildnerei der Geisteskranken.* Berlin, Springer, 1922.
PRINZHORN, H.: *Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung.* (Zeitschrift für Ästhetik, vol. XIX).
PROUD'HOMME, J. G.: *Mozart raconté par ceux qui l'ont vu.* Paris, Stock, 1928.
RANK, Otto: *Der Künstler.* 4e Auf., Leipzig—Wien—Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.
RANK, Otto: *La volonté du bonheur.* Trad. Yves Le Lay. Paris, Stock, 1934.
RAYMOND, E.: *Ch. Baudelaire.* Paris, Garnier, 1922.
RAYMOND, Marcel: *De Baudelaire au surréalisme.* Paris, Corréa, 1933.
REICKE, Ilse: *Das Dichten in psychologischer Betrachtung.* (Zeitschrift für Ästhetik, vol. X).
REIMANN, H.: *Johann Sebastian Bach.* Berlin, Schlesische Verlagsanstalt, 1912.
REINECKE, C.: *Meister der Tonkunst.* Berlin, W. Spemann, 1903.

REYNOLD, G. de: *Charles Baudelaire.* Paris, Crès, 1920.
RIBOT, Th.: *La psychologie des sentiments.* Paris, Alcan, 1896.
RIBOT, Th.: *La vie inconsciente et les mouvements.* Paris, Alcan, 1914.
RIBOT, Th.: *Les maladies de la personnalité.* Paris, Alcan, 1932.
RIBOT, Th.: *L'imagination créatrice.* Paris, Alcan, 1900.
RICHTER, Ludwig: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers,* publ. par Heinrich Richter, Frankfurt a M., Johannes Alt, 1886.
RIEGL, Alois: *Stilfragen.* Berlin, Siemens, 1893.
RILKE, R. M.: *Auguste Rodin.* Trad. Maurice Betz. Paris, Emile Paul, 1928.
RIOTOR, Léon: *Rodin.* Paris, Alcan, 1927.
RIVIÈRE, Jacques: *Études.* Paris, Gallimard, (N.R.F.), 1925.
RODIN, A.: *L'art. Entretiens réunis par P. Gsell.* Paris, Grasset, 1924.
ROLLAND, Romain: *La vie de Beethoven.* Paris, Hachette, 1927.
RORETZ, Karl: *Zur Analyse von Nietzsches künstlerischen Schaffen.* (Zeitschrift für Ästhetik, vol. XVIII).
ROSENBERG, A.: *Léonardo da Vinci.* Bielefeld, Velhagen, 1898.
ROUSSEAU, J. J.: *Confessions.* Paris, La Renaissance du Livre, 1923.
ROYÈRE, Jean: *Poèmes d'amour de Baudelaire, Le génie mystique.* Paris, A. Michel, 1927.
RUSU, Liviu: *Din problematica sufletească a lui Nicolae Grigorescu.* (Revista de filosofie, București, nr. 2, aprilie 1933, p. 142 și urm.).
RUSU, Liviu: *Goethe.* Cluj, Tipografia Națională, 1932.
RUSU, Liviu: *Începuturile psihologiei configurației. (În Psihologia configurației,* ed. de Institutul de Psihologie al Universității din *Cluj).* Cluj, 1928.
SAINT-FOIX, G. de: *Les Symphonies de Mozart.* Paris, Mellotée, 1932.
SAND, George: *Correspondance entre George Sand et Alfred de Musset.* Bruxelles, E. Deman, 1904.
SAND, George: *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert.* Paris, C. Lévy, 1904.
SAND, George: *Souvenirs et idées.* Paris, C. Lévy, 1904.
SCHILLER, Fr.: *Correspondance entre Schiller et Goethe.* Trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923.
SCHILLING-Trygophorus, Otto: *Die Weltanschauung Beethovens und ihre Gestaltung in der 7. Symphonie.* (Zeitschrift für Ästhetik, vol. 25).
SCHMARSOW, A.: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft.* Leipzig–Berlin, Teubner, 1905.
SCHMIDT, L.: *W. A. Mozart.* Berlin, Schlesische Verlagsanstalt, 1920.
SCHNEIDER, René: *La peinture italienne des origines au XVI^e siècle.* Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1929.
SCHURÉ, Éd.: *Les prophétes de la Renaissance.* Paris, Perrin, 1920.
SCHURIG, A.: *Wolfgang Amadeus Mozart.* Leipzig, Insel-Verlag, 1913.
SCHWEITZER, A.: *J. S. Bach.* Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1908.
SÉAILLES, Gabriel: *Essai sur le génie dans l'art.* Paris, Alcan, 1883.
SÉAILLES, Gabriel: *Léonard de Vinci.* Paris, Perrin, 1906.
SEILLIÈRE, Ernest: *Baudelaire.* Paris, A. Collin, 1931.
SELZ, Otto: *Die Gesetze der produktiven und reproduktiven Geistestätigkeit.* Bonn, Cohen, 1924.

SEMPER, G.: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik.* Frankfurt a. M., 1860–1863, 2 vol.
SÉROUYA, H.: *Initiation à la peinture d'aujourd'hui.* Paris, La Renaissance du Livre (s.d.).
SIMMEL, G.: *Goethe.* Leipzig, Klinghardt und Biermann, 1913.
SIMMEL, G.: *Philosophische Kultur.* 3^e Auf. éd., Potsdam, Kiepenhauer, 1923.
SIMMEL, G.: *Rembrandt.* 3^e Auf., München, Kurt Wolff, 1925.
SOURIAU, Étienne: *Clefs pour l'Esthétique.* Paris, Seghers, 1970.
VOLKELT, J.: *Ästhetik.* 2^e Auf., München, Beck, 1925, 3 vol.
WAGNER, R.: *Ma vie.* Trad. N. Valentin et A. Schenk. Paris, Plon, 1912.
WALLASCHEK, R.: *Die Anfänge der Tonkunst.* Leipzig, Barth, 1903.
WERNER, Heinz: *Die Ursprünge der Lyrik.* München, Reinhardt, 1924.
WILDE, Oscar: *Intentions.* Trad. F. Neel, Paris, Stock, 1928.
WOLFF, James: *Léonardo da Vinci Ästhetiker.* Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901.
WÖLFFLIN, H.: *L'art classique.* Trad. par. C. de Mandache. Paris, Laurens, 1911.
WOLFRUM, Ph.: *Johann Sebastian Bach.* Berlin, Marquardt et Co. 1905.
WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung.* 9^e Auf., Piper et. Co. München, 1919.
WUNDT, W.: *Völkerpsychologie,* vol. III. 2^e Auf., Leipzig, Engelmann, 1908.
ZWEIG, Stefan: *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Novalis, Nietzsche.* Leipzig, Insel-Verlag, 1925.

CUPRINS

Partea a patra

DATELE TRANSSUBIECTIVE ALE CREAŢIEI ARTISTICE

Redactor: VICTOR ERNEST MAŞEK
Tehnoredactor: ANGELA ILOVAN

Coli de tipar: 21,75
Bun de tipar: 10.XI.1988



Tiparul executat sub comanda 1194
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
Bucureşti,
Republica Socialistă România